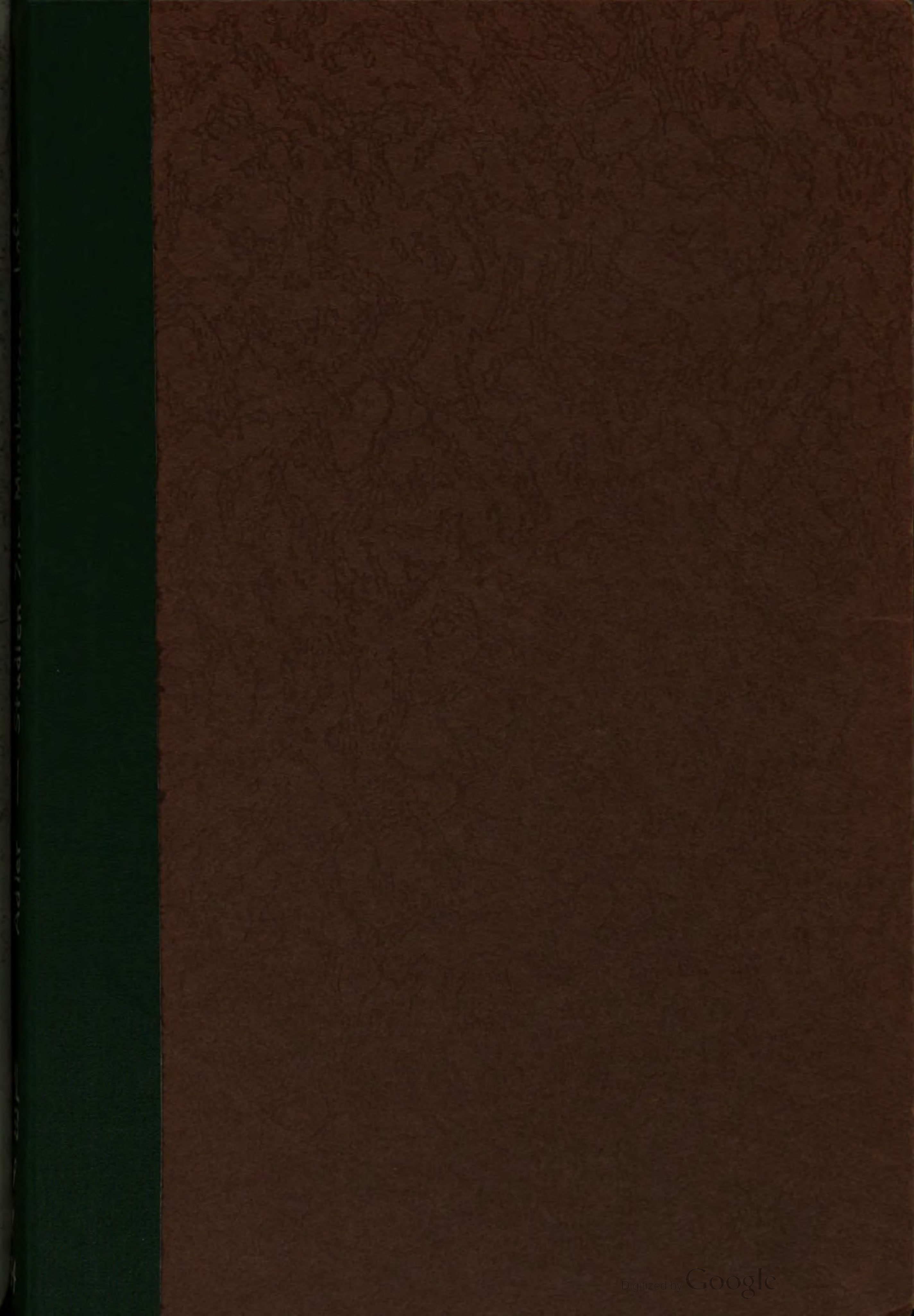






Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler.

Drittes Heft.

1915.

LEIPZIG
Breitkopf & Haertel.

WIEN
Artaria & Co.



Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler.

Drittes Heft.

1915.

LEIPZIG
Breitkopf & Haertel.

WIEN
Artaria & Co.

Inhaltsverzeichnis.

Michael Haydn als Kirchenkomponist.

Von

Dr. Anton M. Klafsky.

A. Biographisches.

Im 14. Jahrgang der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ (2. Teil, Band 29) erschien bereits eine Biographie Haydns, die sich an die, 1808 in Salzburg erschienene, „von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfene Skizze“ enge anschließt. Die Säkulumsfeier 1906 brachte zwei neue Publikationen: J. N. Engl „Festschrift“ (Salzburg) und O. Schmidt „J. M. Haydn, sein Leben und Wirken“ (Langensalza), außerdem finden sich biographische Bausteine in der „Allgemeinen deutschen Biographie“, Band XI, in Schnerichs „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart“ (Wien 1909) und bei Wurzbach „Josef Haydn und sein Bruder Michael“ (Wien 1861). Neben diesen, speziell auf unseren Meister bezüglichen Schriften bieten die zahlreichen, eingehenden Studien über Josef Haydn und Mozart, sowie die Kompendien zur Musikgeschichte Material, um das Lebensbild J. M. Haynds zu vervollständigen. Einige Daten über die kirchenmusikalische Produktion von Michael Haydn mögen zur Komplettierung des Dr. Pergerschen Aufsatzes in den „Denkmälern“ dienen.

Vermutlich kam Haydn 1748, also mit 11 Jahren, ins Kapellhaus zu St. Stephan; wenn wir annehmen, daß seine Stimme im 15. Jahre mutierte, so dürfte er um 1752 aus dem Kapellhause ausgetreten sein. Daß er bis zu seiner ersten Anstellung 1755 sich eifrig musikalischen Studien hingab, zeigen zwei, in der Wiener Hofbibliothek bewahrte Handschriften: *„Missa canonica“* von Fux mit dem Vermerk: *„Descripsit Michael Hayden, 5ta 7er 1755.“* Eine eigene Komposition: *„Missa in honorem Bmae Trinitatis a 5 Voci, 2 Sopr., Alto, Teno: e Basso Conc: 2 Violini, Viola, 2 Clarini, Tympano con Organo“* (Wiener Hofbibliothek 15.589). Die letzte Seite der Partitur trägt den Vermerk: „Joann. Mich. Haydn comp. 1754.“ Die Messe ist also von Haydn im Alter von 17 Jahren komponiert. Weit entfernt, ihr irgend eine künstlerische Bedeutung beizumessen, interessiert sie uns doch deshalb, weil wir deutlich den Einfluß der damals tonangebenden Meister festzustellen vermögen und zugleich sehen, was Haydn in Wien gelernt hat.

Es kann natürlich dem Ansehen des Meisters wenig schaden, wenn wir seiner Erstlingsarbeit jede Selbständigkeit absprechen. Die Themen sind bedeutungslos, meist nur Wechsel von *Tonica-Dominante* oder nichtssagende Läufe. Die Stimmführung ist holprig und bringt gleich anfangs unmögliche Folgen *) (Quint- und Oktavenparallelen zu gleicher Zeit). Aber nichtsdestoweniger verrät die Messe Schwung und Empfindung. Wir erkennen genau das frische Zugreifen der Italiener, ihre Vorliebe für das Pompöse, oft freilich auf Kosten des Inhaltes. Haydn kopiert ihre Art, ohne sich künstlerische Rechenschaft zu geben. Für seine Folgeentwicklung ist dieser Einfluß von größter Bedeutung: er verschmilzt mit der gediegenen deutschen Art des Meisters zu einem blühenden Stil, als den wir den des reifen Künstlers zu bewundern oft Gelegenheit haben werden.

*) Wenn Otto Schmid in seiner Broschüre (S. 7) von einem „vollen Vertrautsein mit den Regeln der Harmonie und des Kontrapunktes“ spricht, so ist das jedenfalls sehr relativ zu verstehen.

In verhälnismäßig jungen Jahren gelang es Michael Haydn in eine fixe, wenn auch nicht glänzende Anstellung zu gelangen. Er folgte 1757 dem Rufe des Erzbischofs Firmian von Großwardein (Nagyvárad) in Ungarn und bekleidete daselbst die Stelle des Domkapellmeisters durch fünf Jahre. Aus der Großwardeiner Zeit stammt die zweite Messe, die von Haydn auf uns gekommen ist. Die Besetzung ist folgende: 4 Singstimmen (auch solistisch behandelt), als Begleitung hiezu 2 Geigen, 2 Trompeten und 2 Posaunen, dazu die bezifferte Generalbaßstimme. In der Anlage ist sie gegenüber der ersten sehr eingeschränkt und bedeutet einen gewaltigen Fortschritt. Die Unbeholfenheit in der Stimmführung ist einer feineren Schreibart gewichen. Die Themen, wenn auch nicht gerade originell zu nennen, scheinen doch nicht so platt, wie in der Trinitätsmesse, die Anlage bei aller Weitschweifigkeit doch nicht so zerklüftet, wie dort. Man spürt sofort, hier ist keine bloße Nachahmung mehr. Und das, was den späteren Haydn so sehr ausgezeichnet: liebevolle Rücksichtnahme auf die Leistungsfähigkeit des Kirchenchors tritt schon hier auf. Er dirigiert ja selbst und stellt keine übertriebenen Forderungen an seine Leute.

Das patriarchalische Hofleben jener Zeit brachte es mit sich, daß sämtliche Angehörige mehr oder weniger zur Familie gerechnet wurden und daher zwar geringe Entlohnung, doch alle Vorzüge genoßen, die ein großer Haushalt bietet. So konnte es sich Haydn vergönnen, auf die Sommerfrische seines Herrn zu gehen. Es war dies Belényes, ein kleiner Ort im Biharer Gebirge. Dieses Grenzgebirge im Westen Siebenbürgens hatte mit seinem Wald- und Flußreichtum auf den für Naturschönheiten so empfänglichen Haydn den wohltätigsten Einfluß. Wir sehen ihn im August 1760 an vier fast unmittelbar aufeinanderfolgenden Tagen je eine Hymne fertigstellen. Die erste in *C-dur*, die zweite in *D* für Sopransolo mit Chor, die dritte in *B* für Altsolo, die vierte in G für Tenor. Als Begleitung dienen die hohen beweglichen Clarini und zwei Geigen.

Aus der Großwardeiner Zeit stammt noch ein *„Salve Regina"* in *D* für Baßsolo und eine Messe in *A-moll* unter dem Titel *„Missa dolorum B. M. V. a 4 voci"*, komp. 3. April 1762. Das im Kremsmünsterer Archiv aufbewahrte Autograph trägt zwar das Datum *Sal. 6. Martis 1794* und läßt sie also zugleich mit der *„Missa quadragesimalis"* in *D-moll* erscheinen, aber die ganze Anlage und insbesondere der Vergleich mit letzterer weist ihr eine viel frühere Entstehungszeit zu. Der Zwiespalt in der verschiedenartigen Datierung stammt offenbar daher, weil Haydn sie in Salzburg wieder ans Licht zog und die ursprünglich für nur vier Singstimmen gesetzte Messe mit zwei Violinen, Violoncello, Violon und Orgel versah. In Wahrheit bleibt aber doch nur ein vierstimmiger Gesangssatz mit einem *Basso continuo* übrig; denn die Geigen gehen durchwegs mit den Singstimmen, Violoncello und Violon sind gar nicht eigens notiert. Ein anspruchsloses Sonntagsmeßchen, dem in späterer Zeit Assmayr ein ganz neues Instrumentalkleid angelegt hat.

Von Haydns Betätigung als Dirigent ist uns aus seiner Großwardeiner Zeit nichts überliefert. Aus seinem eigenen Schaffen dürfen wir aber mit Recht schließen, daß er einen tüchtigen Gesangschor und höheren Aufgaben gewachsene Streicher besaß, mit denen sich ganz Tüchtiges leisten ließ.

Nach fünfjähriger Wirksamkeit erfolgte seine Berufung nach Salzburg als „Orchesterdirektor der f. e. Kapelle". Salzburg, Hauptstadt des gleichnamigen Landes, hatte damals eine weit größere Bedeutung als heute. Bei den Verkehrsverhältnissen von ehemals finden wir es begreiflich, daß sich auch außerhalb der Residenz Musikzentren bildeten, die sich allerdings auf den näheren Umkreis beschränkten, aber nichtsdestoweniger eine große Bedeutung für sich in Anspruch nehmen konnten. Gerade Salzburg bot für ein solches die günstigsten Bedingungen: Sein Erzbischof wurde als Metropolit nicht selten „der deutsch Papst" genannt und hielt einen fürstlichen Haushalt, eine eigene Hofkapelle und für den Dom ein Sängerknaben-

konvikt. Ferner steht in Salzburg das altberühmte Benediktiner-Stift St. Peter, das über reiche Einkünfte verfügt und bei der sprichwörtlichen Kunstliebe der Mönche auch der Kirchenmusik seine besondere Sorgfalt angedeihen ließ. So treffen wir eine Reihe hochbedeutender Männer, die ihre Wirksamkeit nach Salzburg verlegten: Eberlin[1]), Cajetan Adlgasser, Ferlendi, Fischietti, Leopold und Wolfgang Mozart. Schon die Namen der beiden letzteren genügen, um dem Musikleben Salzburgs um die Mitte des 18. Jahrhunderts die höchste Bedeutung zuzuerkennen. Im übrigen ähneln die Verhältnisse denen Wiens: Welsche und Deutsche teilen sich in die Stellungen.

Wie fügte sich nun Haydn in dieses Ensemble ein? Seine erste Stellung war die eines Orchester-Direktors, späterhin (1778) wurde er Organist in der Dom- und Dreifaltigkeitskirche mit einem Einkommen von 400 fl. jährlich und schließlich (1787) Klavier- und Violinlehrer im f. e. Kapellhause mit 600 fl. Gehalt. Haydn war also keineswegs in ganz untergeordneten Stellungen, freilich erreichte er nie die führende. Aus der ersten Zeit in Salzburg besitzen wir weniger Kirchenmusik, desto mehr weltliche: bis zum 7. Dezember 1763 war seine erste Symphonie fertiggestellt, der rasch drei weitere folgten. Aber im Stillen arbeitete er auch für den Kirchenchor. Das Jahr 1768 bringt auf einmal drei Messen, allerdings klein angelegt. Die einstimmige *Missa Sti. Nicolai Tolentini in usum R. R. P. P. Augustinorum* (datiert vom 17. September 1768, am 14. Dezember 1771 vierstimmig gesetzt und mit 2 Trompeten, 2 Violinen und Pauken instrumentiert), die *Missa de St. Raphaele* (7. November) und *Sancti Gabrielis* (mit gleichem Datum).

Im Jahre 1771 verschied Fürsterzbischof Sigismund und zur Totenfeier schrieb Haydn sein erstes Requiem in C-moll. Zur Begleitung der auch solistisch behandelten 4 Singstimmen gebraucht Haydn 2 Geigen, 2 Oboen, 2 Clarini, 1 Alt- und 1 Tenorposaune, Pauken in C und G, Kontrabaß und (bezifferten) Orgelbaß. Dann ging Haydn sofort an die Komposition einer neuen groß angelegten Messe, die im folgenden Jahre zur Vollendung gelangte. Sie ist unter den Bezeichnungen St. Johannes N.- oder St. Anna-Messe verbreitet. Neben den Streichern gelangen ein Paar Oboen, Trompeten und Posaunen zur Verwendung.

Nach vierteljähriger Vakanz wurde der f. e. Stuhl neu besetzt. Die Wahl fiel am 14. März 1772 auf Fürst Hieronymus Grafen von Colloredo-Waldsee. Sein Charakterbild erscheint uns aus Mozarts Biographien nicht eben vorteilhaft. Er war ein Mann der josephinischen Aufklärungszeit: alles, auch das kirchliche Wirken soll dem Wohle der Menschheit in materieller Hinsicht dienstbar werden. Daher eine große Sparsamkeit in der Hofhaltung, Einschränken aller überflüssig scheinenden Ausgaben; strenge Überwachung des Dienstes, absolute Unterordnung unter den Willen des Herrschers. Die arg zerrütteten Finanzen des Salzburger Hofes hatten wohl einen solchen Mann nötig, aber wir verstehen, daß man sein Regime fürchtete. Da L. Mozart infolge der häufigen, weiten Konzertreisen mit seinem Sohne lange Zeit von Salzburg abwesend war, hatte Haydn die Stelle des Vizekapellmeisters auszufüllen. Er tat denn auch alles, um seinen Herrn zufrieden zu stellen. Fürst Hieronymus war besorgt, strengste Ordnung in der Kathedrale aufrecht zu erhalten, insbesondere alles zu verlangen, was zu einer einfachen, aber würdigen Feier des Meßopfers gefordert wird. Da gab es vor allem einen Wunsch: Regelung der Wechselgesänge. Bisher hielt man sich nicht an die diesbezüglichen kirchlichen Vorschriften. Nicht nur, daß die Texte des jeweiligen Officiums nicht gesungen wurden: man setzte an Stelle des Graduales und Offertoriums „Symphonien“, Konzertstücke, Adagios aus weltlichen Symphonien. Haydn komponierte nun wirkliche „Gradualien“. Die von

[1]) Johann Ernst Eberlin war Truchseß und Kapellmeister des Erzbischofs. Er starb 1762 und an seine Stelle rückte Josef Lolli (seit 1748 Vizekapellmeister) vor. Dessen Stelle nahm nunmehr Leopold Mozart ein, während Michael Haydn diesem als Orchesterdirektor nachfolgte.



ihm hiefür geschaffenen Formen galten lange Zeit als Muster. Ein klassisches Beispiel gibt sein berühmtes *„Tres sunt“*, komponiert am 7. Juni 1772. Es hat zwar nicht den liturgischen Gradualtext, aber einen dem Tagesofficium entnommenen (Capitel zur Non aus I. Joann. 5). Das Stückchen gelang ihm so vortrefflich, daß es Mozart eigenhändig abschrieb und stets in hohen Ehren hielt. Trotz der strengen Form macht es gar nicht den Eindruck einer gekünstelten Arbeit und ist durch einen ganz aparten Wohllaut ausgezeichnet.

Mit den Patres des Stiftes S. Peter stand Haydn in freundschaftlichem Verkehre. Den Prälaten Beda Seeauer zählte er bis zu dessen Tode (1786) zu seinen Gönnern, desgleichen seinen Nachfolger Dominik Hagenauer (1786—1811). Das Stift war Haydns Hausherr, erließ ihm nicht selten den Mietzins und lud ihn oft zu Tische. Auch mit den Nachbarstiften stand Haydn auf bestem Fuße, so mit Michelbeuern und St. Lambrecht in Oberösterreich, wo er unter großen Ehrenbezeugungen sein nächstes Werk dirigierte. Es ist dies die *Missa St. Amandi à 4 voci in pieno,* 2 Violini, 2 Oboen, 2 Clarini, 2 Trombe, *Tympani e Organo,* deren Handschrift in der Wiener Hofbibliothek ist. Die Besetzung ist verhältnismäßig groß, auch die Ausdehnung und kontrapunktische Arbeit reich und festlich.

Nun folgt eine Widmung für den Erzbischof: die *Missa S. Hieronymi à 4 voci concertanti,* 2 Oboi, 2 Fagotti, 3 Tromboni *tutto obl. con Organo,* datiert vom 14. September 1777. Das Autograph in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Stimmung der Messe ist sehr ernst und der Eindruck bei der Uraufführung war ein tiefer und nachhaltiger. Auch der Träger der Widmung kargte nicht mit Anerkennung. Aus dem selben Jahre stammt noch eine zweite Messe, die Haydn seinen lieben Kapellknaben auf den Leib schrieb, die *Missa St. Aloysii* für Oberstimmen in Begleitung von zwei Geigen und Hörnern mit Orgel, vollendet am 21. Dezember.

Einem festlichen Anlasse entsprang die *Missa St. Ruperti,* die für das 1782 einfallende Säkularfest des Erzbistums geschrieben wurde. Sie trägt den Namen des Patrones von Salzburg. Schon die Besetzung stellt hohe Ansprüche: neben dem Chor ein eigenes Solo-Ensemble; zu den Streichern gesellen sich 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Trompeten mit Orgel. Auch die Anlage verrät eine besondere Arbeit.

Durch die Vermittlung seines Bruders Josef erhielt unser Meister den Auftrag, für den allerhöchsten Hof zu Madrid eine Messe zu komponieren. Er warf sich mit Feuereifer auf die Sache und stellte sich die Aufgabe einer wirklichen „Fest-Messe“. Dem Streicherquartett (2 Geigen, Bratsche, Kontrabaß) stellt er ein Holzbläserquartett entgegen (2 Oboen, 2 Fagotte) und ein Blechbläserquartett (2 hohe Trompeten, 2 Hörner). Als Gesangskörper dienen zwei Chöre, von denen der eine oft solistisch verwendet wird. Weder bei J. Haydn, noch bei Mozart finden wir je einen so großen Apparat. Wenn wir hören, daß Haydn mit dieser Komposition „alle großen Erwartungen noch übertraf“, so finden wir eine solche Aufnahme voll begründet. Schon ob der kunstvollen Behandlung des achtstimmigen Chores verdient das Werk Anspruch auf dauernde Beachtung.

In den Achtzigerjahren schrieb Haydn auch den größten Teil seiner Gradualien, die das ganze Kirchenjahr mit Einlagen versehen. Dieses *Proprium de tempore* erfreute sich eines solchen Ansehens, daß es in kurzer Zeit auf allen Kirchenchören zu finden war. Die Wiener Domkirche erhielt vom Erzbischof eine selten schöne Kopie zum Geschenk [1].

Die Folgezeit brachte eine ganze Reihe von kleineren Meßkompositionen: *Missa in honorem S. Gotthardi* (19. Dezember 1892), die nach Fuxschem Muster im strengen

[1]) Die Nachricht Schafhäutl's (A. D. B.), die Autographe davon befänden sich sämtlich im Stift St. Peter, ist unrichtig. In S. blieb nur ein kleiner Teil als Besitz des st. Museums. Die reichste Sammlung liegt im Eisenstädter Archiv.

Satz geschriebene *Missa in Contrapuncto,* die *Missa in honorem S. Ursulae* (5. August 1793), deren Autograph im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien liegt, eine *Missa pro Quadragesima secundum cantum choralem* (15. Februar 1794), die in die k. Bibliothek nach Berlin wanderte, dann die *Missa tempore Quadragesimae* (31. März 1794), die im Stifte Kremsmünster aufbewahrt wird, und noch eine Choralmesse: *In coena Domini ad Missam* (7. März 1796), der k. Bibliothek Berlin einverleibt. In der Anlage bieten diese sehr knapp gehaltenen Vokalmessen keine Besonderheiten. Interessant ist, wie Haydn den Choral behandelt, wovon an anderer Stelle ausführlich gesprochen werden soll.

Die St. Ursula-Messe ist für großes Orchester geschrieben: neben den Geigen und der Viola kommen von den Holzbläsern Oboen, vom Blech Hörner und Trompeten, ferner Pauken und Orgel zur Verwendung.

Die schauderhaften Vorgänge, die sich gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts in Frankreich abspielten, erregten Haydns heftigsten Widerwillen. Unter Tränen vernahm er die Kunde von der Hinrichtung Ludwigs XVI. und dessen Gemahlin. Ihm erschien das Auftreten Napoleons als eine Erlösung verheißende Tat. Als aber im März 1799 Frankreichs Kriegserklärung an Österreich erfolgte, mußten die biederen Salzburger die Schrecken des Krieges kennen lernen. Sie erhielten Einquartierung und wurden so bedrückt, daß ihr Ober- und Landesherr am 10. Dezember 1800 nach Steiermark entfloh. Am selben Tage rückte auch der Feind in die Stadt ein und plünderte mit aller Brutalität und Hintansetzung natürlicher, menschlicher Empfindungen. Haydn wurde tatsächlich bis aufs Hemd beraubt; doch half ihm sein Bruder von Wien aus über die drückendsten Sorgen hinaus.

Eine zweite Messe für den Hof schrieb Haydn auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia, Gemahlin Franz des Zweiten. Die Messe wurde am 5. August 1801 vollendet und trägt den Namen der Kaiserin: *Missa solemnis sub titulo Stae. Teresiae.* So reich sie angelegt ist — die Besetzung erfordert 2 Geigen, Viola, Violoncello (Fagott), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel — bedeutet sie gegenüber der zweichörigen Messe keinen Fortschritt, sowohl was die thematische Arbeit anbelangt, als auch bezüglich der ganzen Disposition. Nur das Finale des Gloria ist mit einer Fuge bedacht, der kompakte Chorsatz ist einer mehr schablonenhaft solistischen Behandlung der Singstimmen geopfert. Diese Komposition gab den Anlaß für Haydn, das erste- und zugleich das letztemal seit seiner Anstellung Salzburg zu verlassen und eine längere Reise zu unternehmen. Er wollte die Messe persönlich der Kaiserin überreichen und trat, begleitet von seinem Intimus Rettensteiner, die Fahrt nach Wien an. Am 24. August 1801 trafen sie hier ein. Die Kaiserin empfing Haydn mit den Zeichen des größten Wohlwollens und der höchsten Verehrung für seine Kunst. Mit Stolz konnte er von der Herablassung der kaiserlichen Majestät seinem Freunde Rapport erstatten: „Sie haben mir doch die Sopranstimme nicht zu schwer geschrieben? Ich singe sie selbst", sprach die Kaiserin. „O, ich kenne einige Ihrer Kompositionen, besonders Ihr Requiem recht gut und liebe sie."

Der Empfang in den musikalischen Kreisen Wiens war nicht minder herzlich und gehoben von der Anerkennung der großen Kunst unseres Meisters. Er konnte den Einladungen gar nicht Folge leisten, so zahlreich liefen sie ein. Insbesondere wollte jeder Kirchenchor die Ehre für sich in Anspruch nehmen, den Gefeierten in seiner Mitte begrüßt zu haben. Immer wieder mußte er den Orgelstuhl besteigen, und er setzte die Zuhörer in Erstaunen und Aufregung, wenn er ein Thema zu einer frei erfundenen drei- oder vierstimmigen Fuge verarbeitete oder zwei Stimmen im strengen Kanon weiterführte. Von namhaften Komponisten lernte er hier Eybler kennen, den Musikdirektor der Stiftskirche „zu den Schotten" und Süßmayr, den durch die Vollendung des Mozartschen Requiems berühmt gewordenen Kirchenkomponisten. Auch seinen Brüdern in Eisenstadt stattete er einen Besuch ab. Mit dem

Auftrage der Kaiserin, eine neue Messe für sie zu schreiben, verließ Haydn Wien. Die Messe sollte die Dauer der ersten (Theresien-)Messe haben und zwei Fugen enthalten; das *Et incarnatus est*, vierstimmig mit Begleitung der Violinen und des Violoncellos, das *Benedictus* ein Duett für Sopran und Baß sein.

So sehr sich Hieronymus bemüht hatte, geordnete Verhältnisse in das Land zu bringen, so viel er sich angelegen sein ließ, seinen Wahlspruch *„Providum imperium felix"* in die Tat umzusetzen: die Tage seiner Herrschaft waren gezählt. Am 19. August 1802 nahm der Feldmarschalleutnant Graf Merveldt Salzburg für den Großherzog von Toskana in Besitz. Am 11. Jänner 1803 wurde die förmliche Abdankung des Fürsterzbischofs verkündet und damit das Ende der geistlichen Herrschaft in Salzburg besiegelt. Ferdinand von Toskana hatte Sinn für Kunst, aber sein Geschmack war italienisch gebildet. Die Deutschen wurden unter ihm bei Seite gesetzt und mußten Italienern den Platz einräumen. Auch Haydn konnte hievon ein Lied singen. Man entzog ihm den Titel des „herzoglichen Kapellmeisters" und ließ ihm bloß den eines „Domorganisten". Umsomehr muß es uns wundern, daß er den glänzenden Antrag seines Bruders abschlug, in den Dienst des Fürsten Eszterházy zu treten. Als Jahresgehalt wurden ihm 1500 fl. angeboten. Haydn konnte sich von Salzburg nicht trennen. Vielmehr warf er sich mit Feuereifer auf die Komposition der bestellten Messe. Sie wurde am 16. August 1803 vollendet, trägt den Titel: *Missa solemnis in honorem S. Francisci* und dürfte als Haydns reifste Komposition anzusprechen sein. Die Besetzung ist: Clarini in D, Corni in D, Oboi, Fagotti, 2 Violini, Viola, Violoncello, Basso e Organo. Neben dieser Komposition laufen eine ganze Reihe kleinerer Arbeiten einher, so die Vertonungen der gebräuchlichsten Vesperpsalmen mit lateinischem oder deutschem Texte, die Abendandacht, Completorium, Meßeinlagen u. dgl.

Seine Kapellknaben beschenkte er noch mit einer *Missa sub titulo S. Leopoldi pro festo Innocentium à 3 voci, 2 Violini, 2 Corni ad lib: Organo,* die in ähnlicher Weise wie die Aloysius-Messe gehalten, aber durch die figurativ-solistisch verwendete Orgel im *„Benedictus"* ausgezeichnet ist. Mit seinem letzten in Angriff genommenen Werke, der Vertonung des Requiemtextes ging es aber infolge seiner geschwächten Gesundheit langsam vorwärts, und er mußte es, wie Mozart als Torso zurücklassen. Es war groß angelegt, offensichtlich nach dem herrlichen Vorbilde Mozarts, gedieh aber nur bis zu den Worten *„Liber scriptus"* des *Dies irae.* In seiner Biographie ist es als Schwanengesang anzusprechen, der in erhebender Weise ein reiches künstlerisches Leben abschließt.

B. Charakteristik seiner Werke.

1. Die Messe.

In der Komposition des lateinischen Hochamtes werden sechs Nummern als feststehender Text angenommen: *Kyrie, Gloria* (das in den Messen der Fastenzeit entfällt und sich daher in Haydns *Missae quadragesimales* nicht vorfindet), *Credo, Sanctus, Benedictus* und *Agnus. Benedictus* und *Agnus,* in der Liturgie zusammengehörig, werden als zwei selbständige Stücke behandelt. das erstere vor, das zweite nach der Wandlung. Bei der Vertonung dieser Stücke finden wir bei Haydn ein Schema immer wieder verwertet. Die ersten vier Stücke stehen in der gewählten Haupttonart und wechseln bloß die Taktart. Das *Benedictus* wird in einer der beiden Dominanten gesetzt. Das *Agnus* steht meist in der parallelen Molltonart und wendet sich mit dem *„Dona nobis pacem"* in die Haupttonart. Die Lieblingstonart Haydns ist das schlichte *C-dur.* In dieser stehen: *Missa S. Cyrilli et M., S. Amandi, S. Nicolai T., de S. Raphaele,* die *M. solemnis, S. Hieronymi, S. Ruperti, S. Dominici, Stae. Ursulae, Missa a due chori, M. brevis, S. Josephi,* eine *Sti. Francisci S.* und drei Messen ohne nähere Bezeichnung, also der weitaus größte Teil. In *A-moll* stehen: *M. dolorum B. M. V.* und *M. in Contrapuncto;* in *G-dur: M. D. Leopoldi;* in *D-dur: M. Bmae. Trinitatis* und *S. Tresiae;* in

D-moll: M. quadragesimalis und *sub titulo S. Francisci S.;* in *B-dur M. S. Aloysii.* Von Choraltonarten ist verwendet: die lydische *(plagal)* in der *M. pro Quadragesima in cantu chorali,* die mixolydische in der *M. pro coena Domini.*

Auch bezüglich der Taktart bevorzugt Haydn die Einfachheit: es sind regelmäßig 4/4 *(C)* und 3/4 verwendet, ein einzigesmal in der *M. quadragesimales* in *D-moll* 6/8. Die beiden in Choraltonarten geschriebenen Messen gebrauchen Abteilungszeichen zur Trennung der musikalischen Phrasen. (Dasselbe geschieht im *Et incarnatus* der *M. quadragesimalis* in *D-moll.*)

Zur Charakterisierung der Meßanlage diene folgendes Schema: *Kyrie* dreiteilig, mit einem Mittelsatz auf der Dominante oder parallelen Molltonart. *Gloria* ebenfalls dreiteilig, mit dem Mittelsatz *„Qui tollis"*. Im *Credo* hebt sich das *„Et incarnatus"* regelmäßig und öfters auch das *„Et in Spiritum"* besonders hervor. Schluß von *Gloria* und *Credo* sind oft strenge Fugen, wenn nicht, doch fugierte *„Amen"*. *Sanctus* und *Benedictus* tragen ein langsames Tempo, das bei *„Osanna"* in ein beschleunigtes Zeitmaß übergeht. Meist ist das *„Osanna"* in beiden Stücken gleich. *Agnus* beginnt getragen und schließt mit dem festlichen (oft fugierten) *Dona.*

Den Requiemtext hat Haydn zweimal vertont: am Anfange seiner Schaffenszeit und am Schlusse derselben (Requiem in *C-moll,* 1771 und in *B-dur,* 1806).

2. Für den nachmittägigen Gottesdienst bestimmte Kompositionen.

a) Vesper in *F* aus dem Jahre 1781 *a 3 voci concertanti* mit den Psalmen 109 *(Dixit),* 110 *(Confitebor),* 111 *(Beatus vir),* 129 *(De profundis)* und *Magnificat* (Manuskript im Museum Salzburg). Aus demselben Jahre der einzelne Psalm 131 *(Memento).* Die zweite Vesper in *C* bewahrt das Stift St. Peter in Salzburg; sie enthält die Psalmen 109, 110, 111, 112 *(Laudate pueri)* und *Magnificat.* Kompositionsjahr 1782. Die dritte, ebenfalls in Salzburg (Museum) befindliche, ist 1793 geschrieben und trägt den Untertitel *„pro festo SS. Innocentium in usum archiepiscopalis Capellae Salzburgi"*. Sie vertont die Psalmen 109, 110, 129, 131, *Magnificat* und den Hymnus *„Salvete flores"*, ist für 2 Soprane, Alt, 2 Violinen, Orgel geschrieben; zu den Psalmen 109, 110, 131 und zum *Magnificat* fügte Haydn später zwei Hörner hinzu. Die vierte, aus dem Jahre 1802. Ein *Completorium* in *C* (1802) enthält die vier üblichen Psalmen.

b) Litaneien: *„De Beata"*, fünfstimmig in *B* (1765), *„de nomine Jesu"* in *B* (1768), *„de Beata"* in *C* (1792), ohne Angabe der Kompositionszeit eine *„L. de venerabili Sacramento"* in *D-moll* und eine *„de Beata"* in *C-dur.*

Bei der Vertonung der Psalmen nimmt Haydn keine Rücksicht auf ihren Charakter als Wechselgänge. Der Choral begnügt sich mit einer Melodie, die für alle Verse gleich bleibt. Die Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts verwendet zwei verschiedene Melodien, die abwechselnd auf die geraden und ungeraden Psalmverse verteilt werden. Von einer solchen Behandlung ist bei Haydn selbstverständlich keine Spur, sondern er nimmt den Psalm als Grundtext für ein Musikstück und bringt die einzelnen Psalmverse (so gut es geht) unter, wobei einzelne markante Worte besonders illustrativ bedacht werden. Zum Beispiel: Das *Dixit* in *D-dur* (aus dem Jahre 1802) besteht aus fünf Sätzen: einem *Allegro maestoso D-dur (C),* einem *Allegro commodo* 3/4 (das bei den Worten *„Virgam virtutis"* einsetzt), einem *Largo* in *B-dur (C) („Juravit Dominus"), Poco Allegretto* in *G-dur* 6/8 *(„De torrente")* und einem Schlußallegro in der Haupttonart 4/4 über *„Gloria patri"*. Eine zweite Art, die Psalmen zu komponieren, gewinnt Haydn dadurch, daß er die Singstimmen in choralartiger Weise die Texte singen läßt, während ein dem Orchester anvertrautes Gegenthema den ganzen Satz musikalisch beherrscht. So in dem zweiten großen *„Dixit"* in *G-dur* oder im Psalm 131 *„Memento"*.

Die Litaneien bieten dem Komponisten ähnliche Schwierigkeiten. Zahlreiche Anrufungen des Heilandes oder der Heiligen, auf die ein stereotypes *„miserere"* oder *„ora-*

„pro nobis“ zu singen ist. Es liegt auf der Hand, daß ihr Text nicht darauf angelegt ist, als Unterlage für ein Musikstück zu gelten, sondern eine Gebetsformel darstellt, nach welcher ein Vorbeter die Anrufung zu sprechen, das Volk mit der Bitte zu respondieren hat. Die Choralmelodie hiezu stellt nichts anderes dar, als einen gehobenen Sprechgesang. Auf solche Art die Litanei in Musik zu setzen, war natürlich für die Instrumentalmusik unmöglich, und Haydn verteilte die einzelnen Textworte in getrennte Musiksätze, die er nach dem Gesetze des Kontrastes in fünf anordnete.

In der Litanei *de B. M. V. a due Canti, Alto, Tenore, Basso, due Violini, Viola, Basso con Organo* in *C-dur* steht

der 1. Satz *Allegro C-dur (C)* enthält die Anrufung Gottes,
der 2. Satz *Andante A-moll ¾* enthält die Anrufung Mariens bis *„Speculum“*,
der 3. Satz *Allegro moderato F-dur (C)* enthält die Anrufung bis *„Regina“*,
der 4. Satz *Allegro (C)* enthält die Anrufung bis Schluß,
der 5. Satz *Andante C-dur ¾* enthält das *Agnus Dei*.

Auch in der Stimmenanordnung ist dem Gesetze des Gegensatzes Rechnung getragen. Der erste Satz vierstimmiger Chor, der zweite anfangs Duett zwischen Sopran und Alt, dann Soloquartett, der dritte vierstimmiger Tuttichor, der vierte fugiert, der fünfte fünfstimmiger Chor. Ähnlich in der *Litania della Madonna:*

1. Satz *Larghetto C-dur (C)*,
2. „ *Andante G-dur ³/₄*,
3. „ *Allegro D-dur ²/₄*,
4. „ *Andante A-dur ³/₄*,
5. „ *Largo C-dur (C)*.

Die Litanei in *G-moll „de venerabili Sacramento“* hat folgende Disposition:

1. Satz *Adagio G-moll ³/₄*,
Allo spir. B-dur (C),
2. „ *Largo C-moll ⁴/₄*,
Allegretto C-moll ³/₄,
3. „ *Andante Es-dur ²/₄*,
4. „ *Grave*,
Vivace G-moll (Fuge C),
5. „ *Adagio B-dur ³/₄*.

Jahn[1]) nennt diese Litanei (zum Vergleiche mit Mozarts gleichnamiger herangezogen) „ein vortreffliches Werk, das in Anlage und Ausführung den durchgebildeten Meister bewährt. Wenn es im ganzen weniger weich und anmutig, in mancher Beziehung ernster erscheint, so zeigt dies die Verschiedenheit in der künstlerischen Natur der beiden Meister; die allgemeine Auffassung ist nicht wesentlich unterschieden, der Einfluß der Oper auch bei Haydn unverkennbar.“

3. Gradualien und Offertorien.

Auf diesem Gebiete galt unser Haydn zeit seines Lebens und ein volles Jahrhundert hernach als erster unbestrittener Meister.

Erstens deswegen, weil er derartige Meßeinlagen nicht als kleine Gelegenheitskompositionen schuf, sondern systematisch arbeitete und das ganze Kirchenjahr mit entsprechenden „Einlagen“ versah. Ein flüchtiger Blick in den thematischen Katalog seiner Werke zeigt, daß er das *Proprium de tempore* vom ersten Adventsonntage bis zum letzten Sonntag nach Pfingsten mit Gradualkompositionen belegte. Es sind das im ganzen 63 Stücke. Ferner komponierte er aus dem *Commune Sanctorum* 1 Graduale für Apostelfeste, 3 für Märtyrer, 2 für *Dedicatio Ecclesiae*, 7 für Marientage *per annum*, 3 mit allgemeinen Texten *„pro omni tempore“*. Aus den *Proprium des Sanctis* 24 Gra-

[1]) W. A. Mozart, Leipzig 1891, pag. 305.

dualien. Das ergibt in Summa: 110. — Offertorien sind vorhanden: 3 für das *Commune Apostolorum,* 1 für *Comm. Virg. et Mart.,* 1 in *dedicatione Ecclesiae,* 2 *de Beata,* 6 für einzelne, bestimmte Heiligenfeste, 5 mit der Bezeichnung *„pro quovis tempore"*; hieher zu rechnen sind auch 16 Motetten, die dieselbe Kompositionsweise haben; in Summa: 34.

Ein zweiter Grund, warum sich seine Gradualien eine rasche Verbreitung und große Beliebtheit erwarben, liegt in der Anspruchslosigkeit der Besetzung. Er schrieb sie gewöhnlich für vier Singstimmen (ohne Solopartien) mit Begleitung zweier Geigen und Orgel, wozu in ganz bescheidener Weise zwei Trompeten oder Hörner (seltener Posaunen) hinzutreten.

Der dritte und Hauptgrund liegt in der künstlerischen Gestalt der Kompositionen. Wie gewissenhaft Haydn dabei vorging, ersehen wir daraus, daß er sich Texte genau übersetzte und vor Inangriffnahme ihrer Vertonung mit einem Geistlichen darüber konferierte, um über ihren dogmatischen Inhalt sich volle Klarheit zu schaffen. Dann überlegte er genau die musikalische Form, um dem jeweiligen Texte gerecht zu werden. Es ist auch ganz erstaunlich, welch reiche Mannigfaltigkeit er hier zutage förderte. Neben der einfachen Liedform treffen wir fugenmäßige Sätze und dem Rondo ähnliche Formen, er schreibt einfach homophon, kurz, alle möglichen Ausdrucksweisen macht er seinem Zwecke dienstbar, und das mit einer Präzision, wie sie der enge Spielraum einer kurzen „Einlage" erheischt.

In neuerer Zeit hat man auch an Haydns Gradualien und Offertorien vieles zu tadeln gefunden: das Hineinzwängen des Textes in eine musikalisch-empfundene Form, die tänzelnde Führung des Basses, das Passagenwerk seiner Geigen — Anwürfe, die nicht so sehr den Schöpfer, als vielmehr die Zeit, in der er lebte, zu treffen scheinen.

4. Der deutsche Kirchengesang.

Hier müssen wir, um Klarheit zu erlangen, eine Scheidung vornehmen zwischen kunstmäßigem und mehr volkstümlichem Kirchengesange. In der josefinischen Idee — Erzbischof Hieronymus von Salzburg[1]) war einer ihrer begeistertsten Anhänger — lag es, dem deutschen Worte einen möglichst weiten Spielraum innerhalb der liturgischen Andachten zu erringen. Daher finden wir Kompositionen, wie Choralvespern, Magnifikat, Te Deum, ein „deutsches Miserere", die uns eher anmuten als Übersetzungen des römischen Offiziums in die Muttersprache und die den Chorgesang verdeutschen wollen, als daß wir in ihnen für das Volk und seinen Massengesang bestimmte Liedweisen sehen können. Das prägt sich schon äußerlich dadurch aus, daß Haydn sämtliche angeführte Kirchenmusiken vom Orchester begleiten ließ und überdies die Singstimmen so figurativ behandelte, daß sie von ungebildeten Sängern (und dazu noch in Massen!) unmöglich gebracht werden können.

Außer diesen liturgischen Kompositionen in der Muttersprache existieren von Haydns Hand auch musikalische Andachten zu außerliturgischem Gebrauche. Es sind das die sogenannten Oratorien: „Der Kampf der Buße und Bekehrung", „Der reumütige Petrus", „Der büßende Sünder", „Die Ölbergandacht" und „Der Christ auf Golgatha", Charfreitagmusiken, die bei der Andacht vor dem heiligen Grabe gesungen werden. Sie setzen sich aus Rezitativen und Arien zusammen und erheben in ihrer Einfachheit und Schlichtheit sich über das Niveau von Gelegenheitskompositionen nicht hinaus.

Daß Haydn bei diesen Kompositionen dem Volksgeschmack zum Schaden seiner Arbeiten zu große Zugeständnisse macht, kann leider nicht verschwiegen werden. Sehr gewöhnliche Melodieführung und sinnstörende Textdeklamation fallen allenthalben sehr unliebsam auf. Wenn man M. Haydn als Verfasser deutscher Kirchengesänge

[1]) Im Hirtenbrief vom Jahre 1782 verlangt er, daß durch gute Lieder in der Muttersprache der Gottesdienst erbaulich gemacht werden solle, bei allen Lob- und Seelenämtern, gesungenen Messen nur deutsche Lieder gesungen werden mögen.



nennt, so hat man diese Werke (die übrigens bisher fast ganz unbekannt sind) nicht im Auge, sondern bezieht sich auf die in der obigen Einteilung als „volksmäßig" bezeichneten Kirchengesänge. Es sind das vor allem die beiden Meßgesänge „Hier liegt vor deiner Majestät" und „Wir werfen uns darnieder", dann das weniger bekannte Meßlied „In Demut fall' ich vor dir" und „Erbarmender, o großer Gott". Ferner die Segenlieder „Wir beten an", „Segne Jesu Deine Herde", „Christen singt mit frohem Herzen" und ein Weihnachtslied „Heiligste Nacht". Aber an der Komposition dieser Lieder ist Haydn ziemlich unschuldig, denn seine Tätigkeit beschränkte sich nur auf die Redaktion der bereits vorhandenen Lieder[1]).

Ein am Ende des 18. Jahrhunderts weitverbreitetes Gesangsbuch war das von H. S. Kohlbrenner verfaßte, im musikalischen Teil von N. Hauner besorgte Landshuter Gesangsbuch, das im Jahre 1777 unter dem Titel „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche" erschien. Vier Jahre später wurde ein Neudruck in Salzburg besorgt, der mit einigen Auslassungen das ursprüngliche Gesangsbuch unverändert wiedergibt. Sein Titel: „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Aus dem größeren Werke gezogen. Mit gnädigster Approbation verschiedener hoher Ordinariate und mit des Verfassers Genehmhaltung nachgedruckt. Salzburg. Gedruckt und zu finden in der hochfürstlichen Waisenhausbuchhandlung 1781." Von diesem Werke besorgte Haydn im Jahre 1790 eine „vermehrte und verbesserte" Auflage. Der Titel blieb derselbe, nur trug die Neuauflage die Zusatzbemerkung: „Neue, vom Herrn Michael Haydn, hochfürstlichen Konzertmeister, vermehrte und verbesserte Auflage. Gedruckt und zu finden bei Franz Xaver Duyle, Hof- und akademischer Buchdrucker und Buchhändler, 1790."

Wie Bäumker quellenmäßig nachweist, finden sich die Texte der beiden Meßlieder: „Hier liegt vor deiner Majestät" und „Wir werfen uns darnieder" bereits in dem 1770 gedruckten Liederbuch von Bruchsal, letzteres, mit der bekannten Melodie versehen, auch in dem katholischen Gesangsbuch „auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k apostolischen Majestät Mariens Theresiens zum Druck befördert. Wien, im Verlag der katechetischen Bibliothek, 1774." Die Varianten des ersteren können bei Bäumker (3. Band, Pag. 5) eingesehen werden. Die „Verbesserung" beschränkt sich auf meist geringfügige Änderungen in den Verzierungsnoten und Transpositionen in tiefere Lagen.

5. Stilistische Behandlung.

Über die Arbeitsweise Haydns geben Schinn und Otter in ihrer kurz nach dessem Tode veröffentlichten Biographie die Nachricht, der Meister sei äußerst subtil vorgegangen, bevor er einen Gedanken zu Papier brachte. Das stimmt auch mit der Wahrnehmung überein, daß sich Korrekturen in seinen Partituren sehr selten finden. Jedenfalls fertigte er ein Konzept an, aus dem er fein säuberlich, mit großer Akkuratesse seine Partitur schrieb.

Melodik. Die einfachste Motivbildung tritt uns im stufenweisen Durchgehen durch die diatonische Tonleiter entgegen; zum Beispiel von der Tonika zur Dominant und zurück in dem achtstimmigen *Ave Regina* oder im Graduale *„Confitebuntur coeli"*. In der *Missa S. Amandi* sehen wir dieses stufenweise Fortschreiten umspielt. Eine Duodecim durchläuft das Kyrie-Thema der *Francisci-M.* in *C-dur.* Neben solchen rein melodischen Themen treffen wir andere auf harmonischer Grundlage aufgebaut, die sich aus rhythmisierten Dreiklangstönen ergeben. Zum Beispiel Motette *„In adoratione nostra"*, Kyrie der St. Ursula-M., oder mit Umspielung der Tonika in der Leopolds-M. Sehr häufig sind die Themen mit Wechsel zwischen Tonika und Ober- oder Unterdominante (Raphaels-M. I—V—I—IV—I, Graduale *„Tres sunt"* I—V—I) oder direkte

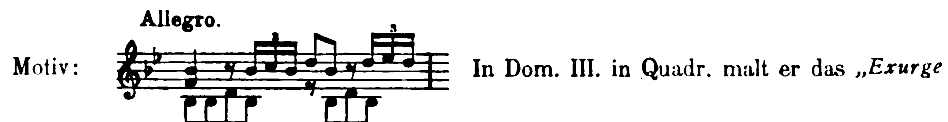
[1]) S. Bäumker 3. Band, pag. 92, 100, 108.



Modulation in die Unterquint: St. Josephs-M. Obwohl Haydn große Sprünge in der Melodiebildung nicht liebt, sondern meist stufenweise fortschreitet, ist der kleine Septensprung häufig anzutreffen (Aloysius-, Teresien- und Hieronymus-M., Fugenthema in der Litanei de SS. N. J.). An Verzierungen findet Haydn großen Gefallen. Dem Triller begegnet man oft, auch auf kurzen Notenwerten (Vesper in *F-dur*). Ebenso wendet er Triolen-Verzierungen an (Lytanei in *D-dur, Aria de Beata* in *F-dur*). Wie man aus dieser Zusammenstellung ersieht, sind seine Melodiebildungen einfach harmlose Gebilde, die jeder Wucht entbehren. Vielleicht hat er das selbst gefühlt, als er in seinem letzten Opus, dem unvollendeten Requiem ganz andere Töne anschlug. Auf eine Art der Themenbildung muß noch besonders hingewiesen werden, wie sie Haydn besonders in seinen Gradualien praktiziert, d. i. Tonmalerei in zarten Ansätzen, wo ihm der Text hiezu Gelegenheit gibt. So veranlaßt ihn der Text zum Graduale des dritten Adventsonntages *„Qui sedes, Domine"* die Singstimmen auf einem Ton liegen zu lassen, während der Baß in schweren Schritten einhergeht, ähnlich im Graduale für das Fest des heiligen Stephanus. Im Graduale *Dominica III post Pent.* gewinnt er aus den Worten *„Timebunt gentes"* das Motiv für seine Violinfigur
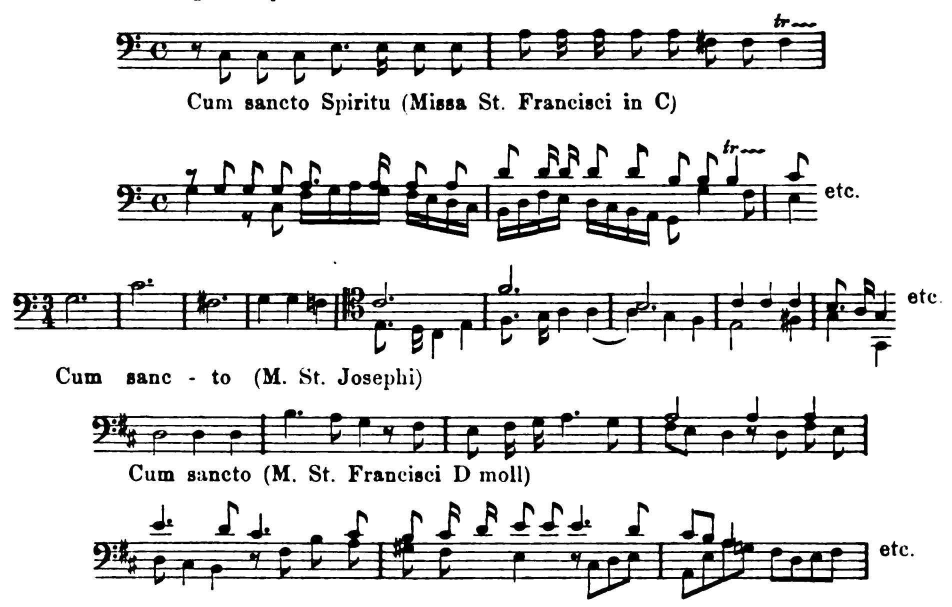


oder von *„Dominus regnavit" (IV. Dom. post Pent.)* das etwas kriegerisch veranlagte

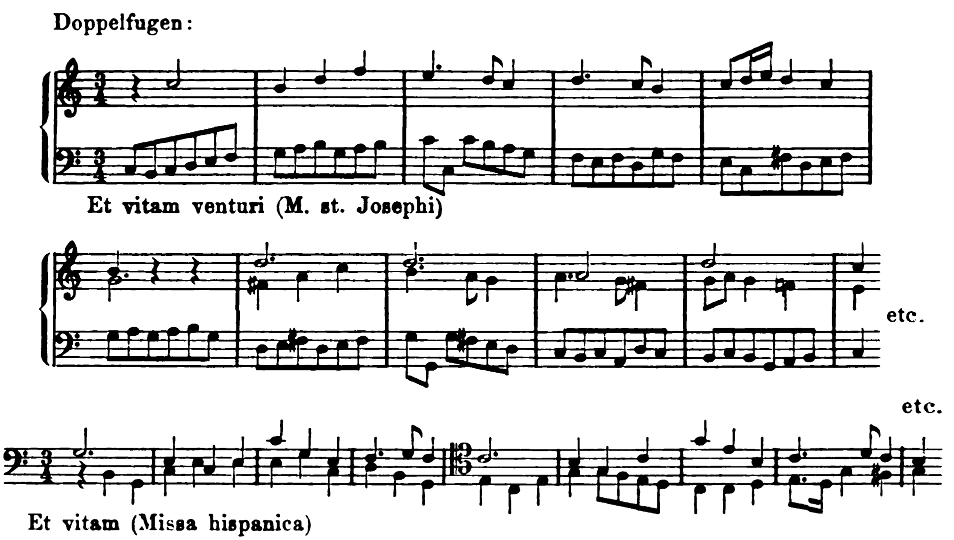


In Dom. III. in Quadr. malt er das *„Exurge Domine"* mit energischem Aufstieg durch den Tonikadreiklang.

Die Fugenthemen zeichnen sich durch keine besondere Originalität aus, auch nicht in der reiferen Schaffenszeit des Meisters. Insbesondere sind die Gegenthemen stiefmütterlich bedacht, gewöhnlich nichts anderes, als ein stufenweises Zurückgehen von I zu V. Einige Beispiele aus den letzten Messen:



Doppelfugen:

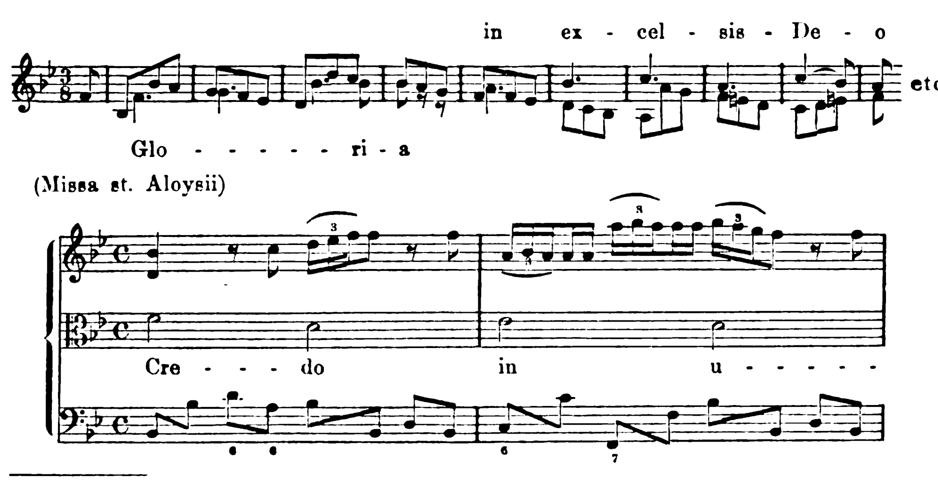


Et vitam venturi (M. st. Josephi)

Et vitam (Missa hispanica)

In ihrer Anlage bringen die Fugen regulär eine Durchführung mit Beantwortung I—V oder V—I, meist weder streng tonal, noch real, sondern auf harmonischer Basis fundiert. Die gewöhnliche Stimmenfolge ist: Baß, Tenor, Alt, Sopran. Hernach ein Zwischenspiel mit Bruchteilen des Dux oder Comes und hierauf die erste Engführung, in der auf Wechsel der Stimmeneintritte nicht Rücksicht genommen wird. Die zweite Engführung steht in der Haupttonart, vor dem Schlusse ein Orgelpunkt auf der Dominante.

Einen großen Teil seiner Themen hat Haydn dem Choral entlehnt. Ich weise auf das *„Te decet"* des ersten Requiem, wo der Choral von den Oberstimmen (verstärkt durch die Altposaune) vorgetragen wird; auf die Adventmessen, die St. Aloysius-M., die Vesperpsalmen und das deutsche *Miserere* hin. In der *Missa pro Quadragesima sec. cantum choralem* harmonisiert er die Choralmelodie des *Officiums in Dominicis Adventus et Quadragesimae* ohne Rücksicht auf die Choraltonart in unserem *F-dur* oder im *„Et incarnatus est"* der *M. quadr.* in *D-moll* das Dorische des Chorales in *D-moll.* Häufig verwendet er den Choral als *Cantus firmus,* dem eine ganz selbstständige Melodie gegenübergestellt wird, so daß dieser nur als Aufputz erscheint[1]).



(Missa st. Aloysii)

[1]) Vgl. G. Adler „Der Stil in der Musik" S. 38 („Stilübertragung").

num De - - - - - - - - - - - - - um

Me - mento Domine David et omnis mansuetudinis e - - jus

(Psalm „Memento“)
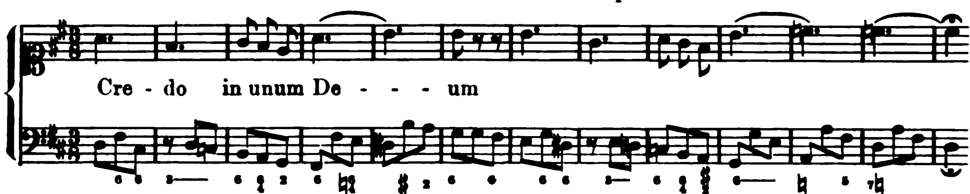
Im Staub vor deinem Angesichte, o Gott, erscheint —— die Büßerschaar

(Anfang des „teutschen Miserere“)
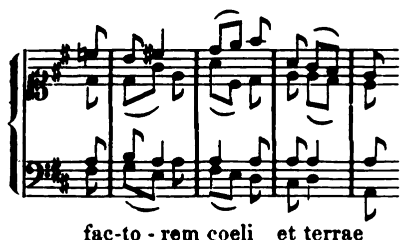
Die auf mannigfaltigste Art erstrebte Themengewinnung gibt gewiß ein Kriterium ab für den Geschmack und das Vermögen des Künstlers; bedeutungsvoller ist jedoch die Frage, was er mit den Themen anzufangen weiß. Die kürzeren Sätze des Meßtextes *(Kyrie, Sanctus, Benedictus* und *Agnus)* geben durch die Wiederholung der Textworte Anlaß zu thematischer Arbeit. In den beiden *Kyrie* der St. Josephs-M. wird direkt die Fugenform gewählt. In den längeren Sätzen des *Gloria* und *Credo* bilden die rasch wechselnden Stimmungen des Textes und das Bestreben, den einzelnen Worten deklamatorisch gerecht zu werden, ein unüberwindliches Hindernis. Hier werden die Formen der Instrumentalmusik — insbesondere die Sonatenform — herangezogen, um die musikalische Einheit herzustellen. Daß hiebei die Instrumente (voran die beweglichsten, die Geigen) die tonangebende Rolle spielen, ist nur selbstverständlich. Es zeugt von einem gänzlichen Mißverstehen der ganzen in Frage kommenden Stilfragen dieser Periode, wenn man an der lebhaften Führung der Geigen Anstoß nimmt, wo ihnen doch von vornherein die thematische Arbeit übertragen ist. Freilich ist diese keine strenge, sondern mehr ein Figurenspiel, wie das Geigenthema im *Gloria* der M. *St. Francisci* in *D-moll* zeigt:



Im *Credo* derselben Messe wird die Intonation kontrapunktiert:

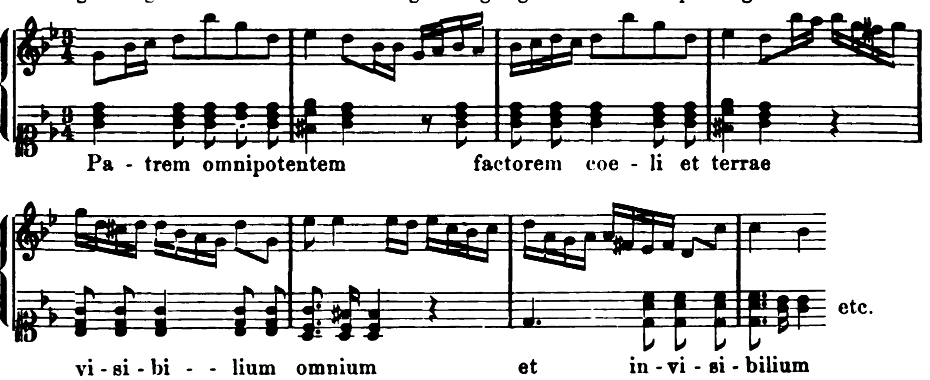


aber über die Wiederholung kommt es nicht hinaus. Zur Periodisierung wird ein Viertakter angehängt und nebenstehende Violinfigur aufgestellt, die das ganze *Credo* durchzieht:





Selbst in der Leopolds-Messe, wo sich im Kyrie der Ansatz zu reicherer thematischer Arbeit zeigt, wird dieser Weg in den großen Sätzen verlassen und die einfache Periodisierung a × a + b × b auf Grund der Korrespondenz von V zu I vorgenommen. Die Violinfigur ergibt sich durch Dreiklangszerlegung und Tonumspielung:



Immerhin ist durch eine derartige Schreibweise eines erreicht: Es wird dadurch einigermaßen Einheit gebracht in die vielen, durch textliche Verschiedenheit bedingten Sätzchen, die — für sich aneinandergereiht — wohl durch das Wort verständlich gemacht wären, aber des musikalisch-logischen Zusammenhanges entbehrten.

D i e H a r m o n i k Haydns ist die denkbar einfachste. Sie fußt auf der *Dur*- und *Moll*-Skala, nach deren Bau auch die dem Choral entlehnten Melodien harmonisiert werden. Man kann Haydn einen strengen Diatoniker nennen, trotzdem er hie und da auch das Chroma benützt. Zufälligen Alterationen geht er geflissentlich aus dem Wege. Zum Beispiel: Im Thema für das erste *Kyrie* der St. Amandi-Messe wäre es ganz selbstverständlich, das *C* des zweiten Taktes um einen Halbton zu erhöhen, um so einerseits ein getreues Abbild des ersten Taktes und andererseits das gewollte Aufwärtsdrängen zu erreichen:



Haydn verschmäht diesen Vorgang. Er will diatonisch bleiben. Gelegentliche Ausnahmen von diesem Bestreben fallen sofort ins Auge; so der chromatisch aufwärtssteigende Baß im *Et incarnatus* der *Missa solemnis*, ein übrigens bei den Italienern oft vorgebildeter Effekt, oder das *Crucifixus* seiner Jubiläumsmesse, dessen Pendant in der *G*-Messe $^6/_8$ seines Bruders steht. Der Drei- und Vierklang kommt in allen Lagen und vorzugsweise in seinen Umkehrungen zur Anwendung. Überall in seinen Kirchenkompositionen ist den Singstimmen ein *Basso continuo* beigegeben, der, mit Zahlenbezeichnung versehen, ein übersichtliches Bild der Harmonie gewährt. Weiten Ausweichungen geht er aus dem Wege. Die natürlichste Steigerung bieten ihm die beiden Dominanten der Haupttonart. In einer von diesen stehen die Seitensätze des *Kyrie*, des *Gloria* und des *Credo* und das *Benedictus*. Die Fälle, in denen Ober- und Unterterz verwendet sind, lassen sich zählen.

Trotz ihrer Einfachheit ist der Harmonie die größte Aufgabe zugewiesen: Selbst dort, wo sich Haydn der Formen des strengen Satzes bedient, tritt die harmonische Grundlage klar zutage. Man braucht nur eine seiner Kontrapunktierungen zum Choral mit denen Bachs zu vergleichen, um des gewaltigen Unterschiedes klar zu werden. Oft hat man bei Haydn nur den Eindruck durchgehender Baßgänge, wo sich kontrapunktische Gegenstimmen geltend machen wollen.

Das Orchester in Haydns Kirchenkompositionen ist beschränkt auf kleinere Besetzung, wie sie auf den Musikchören anzutreffen ist. Von Streichern sind regulär zwei Geigen und Kontrabaß verwendet. Die Geigen sind immer selbständig geführt, in reicher figurativer Art. Reine Verdopplungen der Oberstimmen durch die Geigen, wie zum Beispiel in den Adventsgradualien, dienen nur zur Stütze des Gesangechores. Der Kontrabaß geht mit dem bezifferten Orgelbaß und hat nie ein eigenes System in der Partitur. Dasselbe gilt vom Violoncello, dem die Verdoppelung des Basses in der Oberoktav zukommt. In der *Missa S. Teresiae* und *S. Francisci* in *D-moll* macht es eine Ausnahme. Wird die Viola verwendet, so beteiligt sie sich teils an der Figuration, teils unterstützt sie charakteristische Baßgänge in der Oktav oder in Terzen. Zu diesem Streicherchor treten regulär 2 Hochtrompeten (Clarini) oder 2 Hörner hinzu, die sich mit den Pauken auf markante Schläge der Tonika- und Dominantakkorde beschränken. Demnach erhalten wir als Schema der ersten Instrumentationsgruppe:

2 Clarini (oder Hörner),
2 Violini (Viola),
Pauken,
Basso (Kontrabaß, Violoncello und bezw. Orgel).

In dieser Besetzung stehen die M. *SS. Trinitatis, S. Nicolai, S. Raphaelis, S. Gabrielis, S. Ursulae*, die Litaneien *de Beata*, die beiden in *C*, *de SS. Nomine Jesu, de vener. Sacramento* und die meisten Gradualien und Offertorien.

Eine zweite Gruppe verfügt über ein Bläserquartett: 2 Clarini und 2 Corni oder Tromboni, neben der vorigen Besetzung. So instrumentiert finden wir die M. *S. Joannis, S. Amandi, S. Ruperti, Josephi, Francisci* in *C* (mit drei Posaunen).

Die größte Besetzung zieht auch die Holzbläser heran und verfügt demnach über:

Flöte,
2 Oboen,
2 Fagotte,
2 Hörner,
2 Trompeten,
Pauken,
2 Violinen,
Viola,
Violoncello,
Baß.

Solchergestalt instrumentiert sind: Requiem in *C-moll, Missa hispanica, S. Teresiae, Vesperae de Dom.* und Psalm *„Dixit"* in *C-dur.*

Ausnahmsweise besetzt ist auch die Hieronymus-Messe, in der die Streicher ganz fehlen und von den Bläsern 2 Oboen, 2 Fagotte und 3 Posaunen verwendet werden. In der *Litania de venerabili Sacramento* pausieren im zweiten Satze die Geigen und es übernehmen drei Violen ihre Rolle. Das Hauptgewicht liegt bei Haydn in der Singstimme. Sie dirigiert und herrscht vor, mag sie nun solistisch behandelt sein oder im Chorsatz stehen. Die häufige Rücksicht auf den Choral weist schon darauf hin, daß er für die Gesangsstimme mehr die gebundene Stimmführung bevorzugt. Auch in den Solis seiner Messen erfährt die Singstimme dieselbe Behandlung. Die Ausnahmen, welche sich hie und da in Litaneien vorfinden, hängen mit der mehr opernhaften Behandlung des außerliturgischen Textes zusammen.

Sein Chorsatz ist von einer glänzenden, lebensvollen Führung. Selbst in rein homophonen Sätzen sinken die Mittelstimmen nicht zu bloßen Füllstimmen herab, sondern erhalten ihre eigene Linie. Das gleiche gilt von der Baßstimme, die freilich durch das Bestreben, sie an dem thematischen Ausbau teilnehmen zu lassen, etwas unruhig erscheint.

Von dem Begleitorchester beanspruchen die erste Stelle die Violinen. Abgesehen von den Advents- und Fasten-Gradualien, wo sie rein zur Stütze der Oberstimmen im Einklang mitgehen, nehmen sie stets durch Umspielung der Singstimmen in figurativer Weise einen regen Anteil an der Belebung des Satzes, es sei denn, daß ihnen ein Gegenthema anvertraut wird, das sie in der, ihnen eigenen Weise zur Durchführung (parallel dem Gegensatze) bringen. Die beiden Geigen bilden für sich einen schönen zweistimmigen Satz, der mit dem Kontrabaß als Stütze allein zum Vortrage gebracht werden könnte.

Die Behandlung der Viola könnte im allgemeinen dahin gekennzeichnet werden, daß ihrer Stellung zwischen Geigen und Baßgeige Rechnung getragen wird, so daß sie bald an der Figuration, bald an der Baßführung teilnimmt. Wie allen Mittelstimmen bei Haydn eine besondere Sorgfalt zugewendet wird, so auch der Bratsche. Der Übergang vom melodietragenden zum baßführenden Instrument vollzieht sich regelmäßig in ganz natürlicher, unmerklicher Weise. Mitunter wird der Bratsche auch die erste Rolle zugewiesen, um eine etwas düstere Färbung zu gewinnen. In der *Litania de Venerabili Sacramento* ist es fast Regel, die Alt- und Baßsoli mit Ausschluß der Violinen von der Viola (häufig geteilt) begleitet zu sehen.

Von den hohen Holzbläsern treffen wir nur die Oboen an. Ihrer Natur entsprechend werden ihnen getragene Kantilenen anvertraut. Wie fein sie oft verwendet werden, mag aus dem Beispiel *„Incruentum sacrificium"* aus derselben Litanei (deren Instrumentierung übrigens eine sehr große Sorgfalt zugewendet ist) ersehen werden. Sonst werden die Oboen häufig konform mit den Trompeten zur Markierung hervortretender Akkordfolgen gebraucht.

Die Hörner, Trompeten und Posaunen erfahren die gleiche Behandlung. Sie unterstützen die Betonung der wichtigsten Harmonien, beteiligen sich nie an der Melodieführung. Einen eigenen Blechbläserchor im Gegensatz zu den Streichern oder Holzbläsern kennt ja Haydn nicht, deswegen findet man höchstens zwei Paare Blechbläser vertreten.

Der Baß wird vom Kontrabaß und Orgel bestritten. In größerer Besetzung unterstützen ihn das Violoncello und das Fagott. Durchwegs sind gehende Bässe, wie sie sich am Anfange des 18. Jahrhunderts in der Kirchenmusik einbürgerten, geschrieben. Sie zerteilen die Akkorde oder gehen stufenweise vorwärts.

Liturgische Behandlung. Schließlich erübrigt noch eine Darlegung der liturgischen Behandlung der Texte bei Haydn. Von den Messen hat er wie erwähnt, bloß die feststehenden Texte vertont. Eine Ausnahme hievon macht die *Missa in coena*

Domini und die beiden Requiem. Im übrigen ist seine Meßkomposition liturgisch korrekt. Kleinigkeiten, wie gelegentliche Wiederholung der Intonationsworte, einzelner Worte im *Credo,* fallen hiebei nicht besonders ins Gewicht. Im *Gloria* der St. Amandi-Messe tritt bei der Lobpreisung eine etwas auffallende Textumstellung hervor: *„te laudamus“* usw., wobei auch musikalisch auf das *Pronomen* das Hauptgewicht gelegt wird. In der Jubiläumsmesse wiederholt er am Schlusse des *Credo* gleichsam resumierend: *„Credo in Patrem, credo in Jesum Christum, credo in Spiritum. Amen.“* Auch in der Dauer seiner Hochämter schließt er sich dem Bedürfnisse der Kirche an. Bloß das *„Dona nobis pacem“* des *„Agnus Dei“* wird altem Herkommen nach nicht so sehr als Bitte um Frieden vertont, sondern als Schlußsatz der Messe, wodurch eine gewisse Unregelmäßigkeit hervorgerufen wird: die ersten zwei Bitten: *miserere nobis* werden ganz kurz abgetan, um desto mehr Raum und Breite für den feierlichen Schluß zu gewinnen.

Von diesen Ausstellungen abgesehen, war es gerade die ernste, der kirchlichen Absicht entsprechende Haltung, die Haydn in seinen Meßkompositionen den Ruf des Kirchenkomponisten par excellence eintrug. In der neuesten Zeit weist man gerade auf diesen Punkt seiner Tätigkeit hin und bedauert, daß „der wackere M. Haydn nicht nach Verdienst beachtet wird, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung übertrifft“[1]). Zu seinen Lebzeiten sah man in ihm den ersten und bedeutendsten Vertreter wahrer Kirchenmusik und betonte, daß er „an Stelle des unedlen Geschmackes den ächten Kirchenstyl einführte“[2]). Auch später hat Schafhäutl dies in besonderer Weise betonen zu müssen geglaubt, wenn er von dem *C-moll*-Requiem als „dem einzigen instrumentalen Requiem“ spricht, „das als ein großes Ganze dem Geiste einer musikalischen Totenfeier im Sinne des katholischen Ritus entspricht“.

Daß seine Vespern und Litaneien nicht dem originalen, liturgischen Zweck angepaßt sind, wurde schon oben angedeutet. Doch kann nicht in Abrede gestellt werden, daß Haydn gerade in den Instrumentalformen dieser Genres äußerst glücklich und nie unkirchlich in dem Sinne war, als habe er verweltlichte, sinnliche Musik in das Gotteshaus getragen. Die Gradualien, Offertorien und anderen gleichartigen Kirchenstücke bedeuteten seinerzeit einen großen Schritt nach vorwärts in liturgischer Beziehung. Bis zu M. Haydn hatte man keine Rücksicht auf das Tages- resp. Festesofficium genommen, sondern beliebige Texte komponiert, wenn nicht gar anstatt der Einlagen „Symphoniesätze“ gespielt wurden. Haydn hat hierin als erster Wandel geschaffen, den liturgischen Text wenigstens bruchweise vertont oder zumindest die Worte aus dem Officium (meist aus dem Kapitel zur *Non*) entnommen. Dabei legte er besondere Sorgfalt auf die Berücksichtigung der jeweiligen Stimmung innerhalb des Kirchenjahres. Siehe den feierlichen Ernst der vorwiegend in *Moll* gehaltenen Adventsgradualien, von denen bloß das dritte im freundlicheren *Dur* gehalten ist, weil auch die Messe mit dem paulinischen *„Gaudete in Domino semper“* eingeleitet wird. Dagegen die herzerhebenden Weihnachtsgradualien! Unter diesen wieder welch zarte Differenzierung zwischen dem für das Fest des heiligen Erzmärtyrers und dem für den Liebesjünger Johannes Evangelista. Die der Fastenzeit stehen wieder in *Moll* (mit unobligaten Violinen), eine Ausnahme macht das für den vierten Sonntag, weil der Introitus zu stiller Freude aufmuntert: *Laetare Jerusalem.* Wie fröhlich feiert er die Osterzeit und weiß er das stereotype Alleluja auf die mannigfaltigste Weise zu gestalten! Es mag nicht bestritten werden, daß sie in ihrer etwas verzopften Art unserem Geschmack nicht mehr ganz entsprechen, aber sicherlich unbegründet ist der Vorwurf der Unkirch-

---

[1]) Möhler, Ästhetik der K.-M., Ravensburg 1910 p. 206.
[2]) Salzburger Diözesanblatt vom 13. Maj 1809.
[3]) Allg. deutsche Biographie Bd. 11, 141.

lichkeit, wenn anders man diese vom Eingehen auf die Intentionen des Officium abhängig macht.

Wenn wir die Stellung Haydns auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst festzustellen suchen, so dürfte es angezeigt erscheinen, vorerst die Unterschiede in seinem Schaffen klarzulegen. Es lassen sich ohne Zwang drei Perioden abgrenzen: Die erste schließt um das Jahr 1760. In ihr tritt Haydn noch ganz unselbständig auf, abhängig von den verschiedensten Einflüssen. Die zweite reicht bis 1770; in ihr gewinnt er die Beherrschung der musikalischen Technik, bedingt und gefördert durch das rege kirchenmusikalische Leben am Salzburger f. e. Hofe. Von 1770 bis 1806 die dritte Periode der künstlerischen Reife. Diese beginnt mit dem Bekanntwerden der Kirchenkompositionen Mozarts und verdankt ihnen seine Größe. Wie schwer arbeitet Haydn vor 1770 mit den widerhaarigen Texten des Gloria und Credo! Zahllose Unterbrechungen, Takt- und Tonartenwechsel müssen zu Hilfe genommen werden, um dem Stimmungsgehalt gerecht zu werden. Nachdem Haydn aber Mozarts überaus konzise Vertonung dieser Meßstücke kennen gelernt, schreibt er in ähnlicher Weise. Als Belegstelle: das in einem Zuge geschriebene Gloria der Jubiläumsmesse (1782), das in mächtiger Steigerung bis zur großen Schlußfuge stramm geführt ist. Selbst in den umfangreicheren Messen hat Haydn diese Partien nie mehr zerstückelt: In der *M. hispanica* (1786) haben Gloria und Credo bloß einen Mittelsatz, in der Theresien-Messe (1801) ist das Gloria wieder ohne Taktwechsel durchkomponiert. Noch auffälliger tritt Mozarts Einfluß bei der Betrachtung des zweiten Requiems zutage. Schon die äußeren Umstände der Entstehung legen eine vergleichsweise Betrachtung nahe. Beidemale ist das Requiem *opus ultimum* und als solches Torso. Die Besetzung ist bis auf die Oboen (die bei Mozart fehlen) die gleiche, die Anlage des ersten Satzes ganz dieselbe. Ein *Adagio* für das erste „Requiem", Mittelsatz *„Te decet"*, variiertes zweites Requiem, wobei aber der Kontrapunkt Mozarts viel reicher erscheint. Dann bei Mozart ein Allegro mit chromatischem Thema einer langen Doppelfuge, bei Haydn ein *Vivace molto* in ähnlicher Anlage, vor dem Schlußlargo beidemale eine Koron über den verminderten Dreiklang. Im *„Dies irae"* finden wir die gleichen Unterteilungen wie bei Mozart: *Allegro assai,* gegenüber einem *Allo maestoso.* Dann das berühmte *„Tuba mirum"* mit der Tenorposaune und dem Baßsolo bei Mozart; Haydn überweist den Text den Oberstimmen und führt gleichfalls die Trombonen ein. Den nächsten Abschnitt beginnt das *„Mors stupebit"*, das Haydn im Gegensatze zu Mozart fugiert und bei *„Liber scriptus"* unter Tempowechsel das Baßsolo einführt. Bis hieher gedieh die Komposition. Wenn E. T. A. Hoffmann[1]) in begeisterter Bewunderung für Haydns Komposition verlangt, man solle nicht nach Vergleichen forschen, sondern sie als Kunstwerk auf sich wirken lassen, so muß demgegenüber festgestellt werden, daß es Aufgabe einer kritischen Betrachtung ist, die Zusammenhänge aufzudecken, die den Künstler mit seiner Zeit verbinden, und es fällt wirklich kein Schatten auf unseren Meister, wenn wir sehen, daß er sich an dem größten musikalischen Genie zu bilden bestrebt ist. Auch in instrumentaler Beziehung hat Haydn dem großen Zeitgenossen vieles abgelauscht. In erster Linie die sorgfältige Ausnützung des Klangcharakters der einzelnen Instrumente, eine gewisse Gedrungenheit der Instrumentation bei aller Selbständigkeit der einzelnen Instrumente. Umspielungen der Singstimmen durch die Geigen (wie wir zum Beispiel im Credo der Ursula-Messe sie finden) weisen direkt auf Mozart hin.

Etwas fremder steht Haydn seinem Bruder gegenüber. Josef ist der Mann der Kontemplation: er verweilt bei jedem Worte und sucht tonmalerisch seine dogmatische Bedeutung auszuschöpfen, daher seine Breite. (Mit der Vertonung der kurzen Graduale-Versikeln hat sich Josef bezeichnenderweise gar nicht befaßt!) Ferner charakterisiert ihn eine sonnige Heiterkeit, die im Gegensatz steht zu dem ernsten Gebahren seines

[1]) S. das Kirchenmusikalische Jahrbuch 1908, p. 160.

Bruders. Manches wertvolle Detail hat er ihm aber abgelauscht: an anderer Stelle ist hingewiesen auf die Ähnlichkeit in der Auffassung des *Crucifixus;* die von Josef mit Vorliebe verwendete Manier, einer Stimme das Vorsängeramt zu übertragen, treffen wir unzählige Male auch bei Michael. Daß diese Beeinflussung durch die beiden Sterne am Musikhimmel nicht etwa sklavische Nachahmung ihrer Werke bei M. Haydn zeitigte, geht schon aus der besonderen Stellung hervor, die ihm eben diese Meister neidlos zuerkennen. Das Urteil, welches Mozarts Vater im Anfange seiner Tätigkeit in Salzburg fällt, ist nicht allzuhoch einzuschätzen. Wir dürfen nicht vergessen, daß L. Mozart in Haydn einen Eindringling sah und deshalb schon vornherein etwas eingenommen war und möglicherweise eingetretene Unregelmäßigkeiten im Dienste allzustrenge beurteilte. L. Mozart hat sein erstes Urteil selbst widerrufen, da er in einem Briefe vom 24. September 1778 an seinen Sohn schreibt: „Herr Haydn ist ein Mann, dem Du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst.“ In der Tat schätzte auch Wolfgang unseren Meister persönlich und als Tonsetzer sehr hoch.

M. Haydn steht nicht obenan, allein er nimmt eine Stellung ein, die ihn in ehrenwerte Nähe unserer größten Meister rückt. Er hat sich in allen Formen der kirchlichen Komposition betätigt, als Vokal- und Instrumentalkomponist. Er hat sich staunend oft an die Vertonung der Meßliturgie, der Vesper und Litanei gewagt; in fast unübersehbarer Menge Kleinigkeiten — Hymnen, Gradualien, Offertorien, Motetten u. dgl. geschrieben. Und wenn auch nicht jedes Stück den Stempel des Genies trägt, so kann es doch den Anspruch auf die Arbeit des tüchtigen und erfahrenen Meisters erheben.

Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.

Von Dr. Wilhelm Fischer.

Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils.

Das 18. Jahrhundert ist für die Musikgeschichte eine Übergangszeit *par excellence*. Sein Anfang bringt die Vollendung des altklassischen oder Barockstils, in sein Ende fällt die Hochblüte des Wiener klassischen Stils, der sich übrigens wenigstens bis 1781 in einen Haydnschen und einen Mozartschen spaltet. Der weitaus größte Teil des Jahrhunderts hat die Mission, den neuen Stil vorzubereiten und allmählich auszubilden. Absicht dieser Studie ist es, diesen Vorgängen speziell in der Instrumentalmusik nachzugehen. Wenn man aber eine Entwicklungsreihe verfolgen soll, muß man vor allem wissen, was am Anfang und am Ende dieser Reihe steht, da sonst eine Wertung einzelner Entwicklungsstadien auf den Grad ihrer Fortschrittlichkeit unmöglich ist. Vergleichungen der Instrumentalstile um 1720 und 1780 haben längst gezeigt, daß die Divergenzen alle Gruppen musikalischer Mittel [1]) betreffen, und die Gegensätze in Symphonik und Formgebung sind schon oft erörtert worden. Bei allen solchen Untersuchungen aber hat sich ein ungelöster Rückstand ergeben, bis man endlich in der allerletzten Zeit erkannt hat [2]): „Der Hauptunterschied betrifft die Gestaltung der Melodik." Der Versuch einer vergleichenden Charakterisierung der beiden Instrumentalstile muß naturgemäß die strengen Instrumentalformen der Barockzeit von der Betrachtung ausschließen. Von der Fuge führt kein Weg zur Sonate, Fuge und Sonatensatz sind keine vergleichbaren Größen. Die monodischen Formen von 1780 können mit Aussicht auf Erfolg nur wieder mit den monodischen Formen von 1720 verglichen werden.

Der schroffe Gegensatz zwischen beiden Stilen tritt also in sämtlichen Gruppen der musikalischen Mittel zutage. Wir wollen ihn zuerst auf dem Gebiete der Melodik

---

[1]) Ich fasse die Mittel der Kompositionstechnik, die „musikalischen Mittel", in folgendem System zusammen:

1. Melodische Mittel (Motivbildung):
   a) Rhythmus.
   b) Diastematik (Tonhöhenänderung):
      α) Aufeinanderfolge der Intervalle.
      β) Größe und Richtung der Intervalle.
   c) Latente Harmonie.
   d) Tonalität (im Motiv selten ausgeprägt).
2. Architektonische Mittel (Melodie- und Formenbau):
   a) Tonalität und Modulation (Anordnung des Tonartenmaterials).
   b) Metrum (Anordnung des Motivmaterials).
3. Symphonische Mittel (Stimmenkombination):
   a) Harmonisches Verhältnis der Stimmen.
   b) Melodisches Verhältnis der Stimmen.
4. Phthongische Mittel (Instrumentation im weitesten Sinne).
5. Dynamische Mittel.
6. Agogische Mittel.

Die nähere Auseinandersetzung ist einer kleinen Separatstudie vorbehalten.

[2]) Mennicke: „Hasse und die Brüder Graun etc.", S. 18; Jalowetz: „Beethovens Jugendwerke etc.", I. M. G., Sammelbd. XII, S. 418.

festzulegen suchen. Die umfassendsten Forschungen auf diesem Gebiete verdankt man Hugo Riemann; man findet die meisten seiner Resultate in dem Buche seines Schülers und unbedingten Anhängers Carl Mennicke „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker" bequem und übersichtlich zusammengestellt. Freilich bleibt trotz dieser Arbeiten noch recht viel zu tun, da rein ästhetische Wertungen noch immer eine sehr bedeutende Rolle spielen. Nach Mennicke[1]) betritt man bei solchen Untersuchungen „in der Hauptsache ein ästhetisches Gebiet", „es rückt zumeist die Subjektivität des Beurteilers in den Vordergrund" und „man wird mit einer klaren begrifflichen Definition Mühe haben".

Riemann scheidet zunächst das „moderne Thema" vom Fugenthema. „Das alte Thema des polyphonen Satzes ist ein Melodiefragment, das durch alle Stimmen läuft, das moderne Thema des homophonen Satzes dagegen ist eine ganze abgeschlossene Melodie, die eine größere Anzahl von Einzelmotiven zu einem größeren Ganzen zusammenschließt, die von einer einzigen Stimme vorgetragen wird und deren harmonischen Gehalt sämtliche andere Stimmen in der Begleitung erschließen." Dieses moderne „komplexive Thema" prägt dem gesamten Satz die geistige Signatur auf[2]). Doch auch die altklassische Zeit kennt schon das komplexive Thema; so findet es sich bei Abaco[3]), aber „sein thematisches Material hat noch nichts von moderner Kantabilität, sondern zeigt überall das spezifisch Kraftvolle jener Epoche, das sich prägnant nicht definieren läßt".

Nebst dem Kraftvollen, dem „starken Pathos" (S. 179) ist nach Riemann (Handbuch der Musikgeschichte II/3, S. 132 bis 133) das melodische Hauptcharakteristikon des alten Stils die Einheitlichkeit der Sätze in Motivik und Stimmung, der *„stile d'une teneur"*. Das wirklich moderne Thema hat kantablen Charakter und weist Kontrastierung im engsten Rahmen auf. „Einem Motiv von spezifisch männlichem Charakter wird ein anderes von weiblichem direkt gegenübergestellt oder flüchtigen Passagen schmerzliche Gesten des Ausdruckes" und dieser Kontrast wird „verschärft durch häufige *piani, forti, crescendi,* durch *legati* und *staccati* und durch die Mittel der Rhythmik" (Mennicke, S. 19). Der pathetischen Barockkunst fehlt nicht die Subjektivität (Mennicke, S. 14 ff.), aber erst der neue Stil entwickelt die Musik „zum Ausdrucksmittel individuellen Empfindens" (S. 7) und verleiht ihr Intimität, „die ganz einfache, herzinnige Art, in der sich ein naives Gemüt ausspricht" (S. 70).

Alle hier aufgestellten ästhetischen Charakteristika der beiden Stilrichtungen sind vollkommen zutreffend; aber Mennicke tut nicht recht daran, die Waffen der streng technischen Untersuchung so bald zu strecken und fast ausschließlich an das Gefühl zu appellieren. Die charakteristischen melodischen Unterschiede lassen sich hoffentlich noch weit über das in der vorliegenden Arbeit Erreichte hinaus wissenschaftlich feststellen. Wir wollen uns zuerst der altklassischen Melodik zuwenden.

1. Melodik.

Abgeschlossene melodische Gebilde liefern uns in der Barockmusik die ersten Teile der Tanzsätze und die Ritornelle der Konzerte und neapolitanischen Arien. Innerhalb der ersten Teile von Tänzen fallen zwei streng kontrastierende Strukturtypen auf: die Tanzmelodie wird entweder so aufgebaut wie die umfangreicheren architektonischen Gebilde (diese Struktur ist hier als „Fortspinnungstypus" bezeichnet), oder es liegt der „Liedtypus" vor[4]). Letzterer charakterisiert sich folgendermaßen:

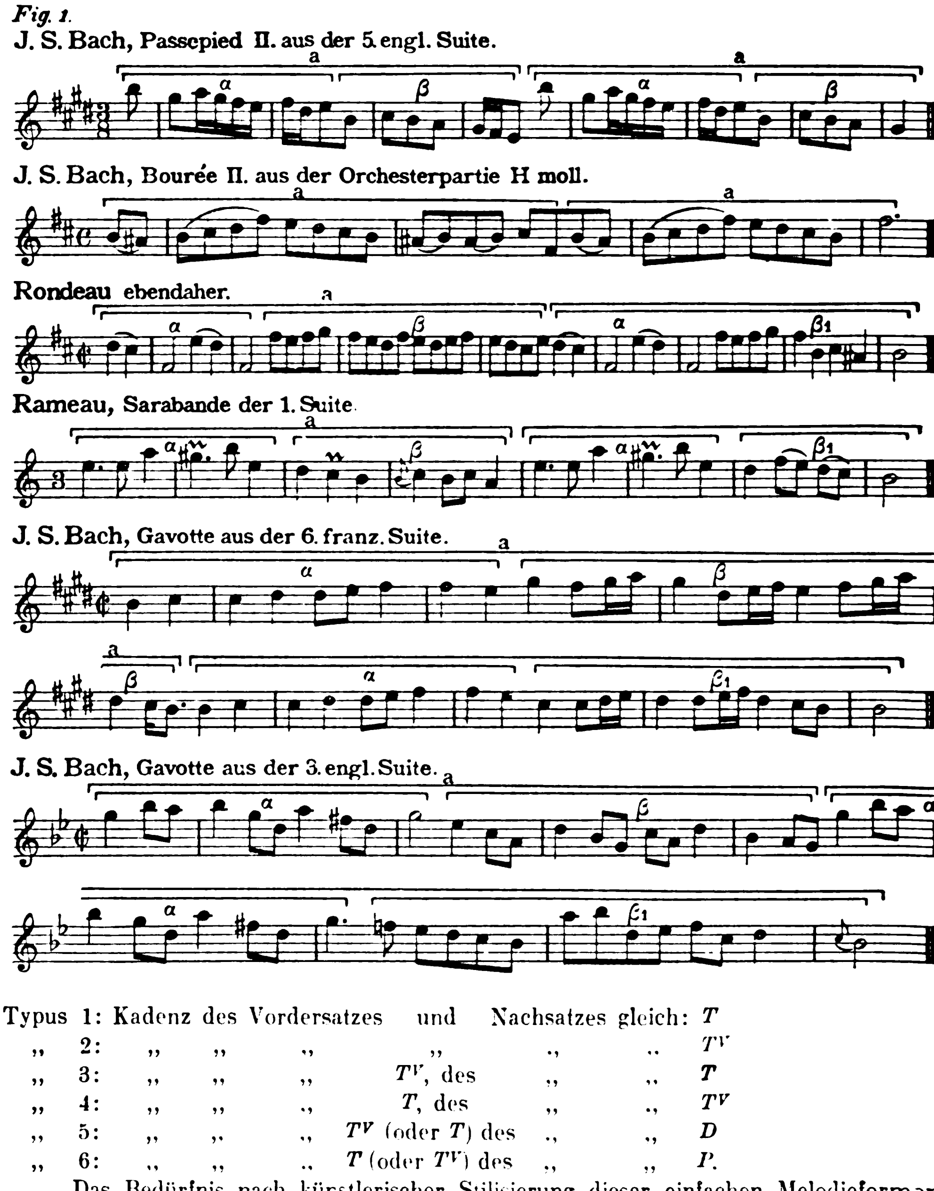
[1]) Wie die folgenden Zitate Seite 12.

[2]) Mennicke: „Hasse und die Brüder Graun etc.", S. 19; ganz ähnlich, vielleicht nach Riemann, Jalowetz: „Beethovens Jugendwerke etc.", S. 420.

[3]) Mennicke, S. 55.

[4]) Ich bezeichnete anfänglich den Fortspinnungstypus als „italienischen", den Liedtypus als „französischen" Melodiebau, was Dr. Lothar Riedinger in seine Studie „Dittersdorf als Opernkomponist" übernahm.
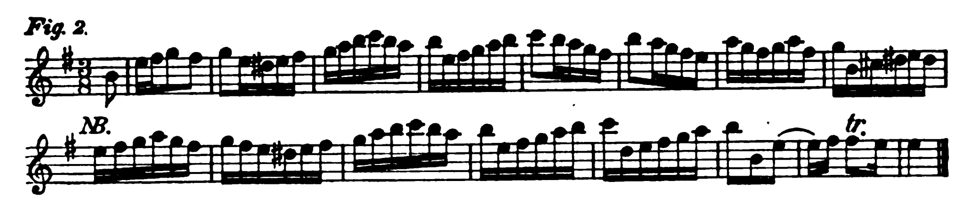
Den Vordersatz der Periode bildet eine aus zwei Phrasen (α, β) bestehende Gruppe; als Nachsatz wird dieselbe vollständig wiederholt, u. zw. entweder ganz unverändert oder mit modifiziertem zweiten Teil (β); α kehrt auf jeden Fall wörtlich wieder. Das Divergieren der beiden β resultiert aus Kadenzverschiedenheiten: relativ selten kadenzieren Vorder- und Nachsatz gleich; soll die Hauptkadenz auf der *T* stattfinden, so ist die Nebenzäsur meist ein Halbschluß T^V, soll aber der endgültige Abschluß auf T^V, *D* oder *P* erfolgen, so bekommt der Vordersatz gewöhnlich einen Ganzschluß auf *T*. Wir erhalten somit folgende sechs Grundtypen:
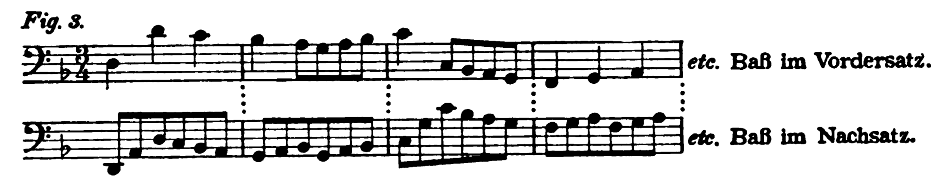


Typus 1: Kadenz des Vordersatzes und Nachsatzes gleich: *T*
" 2: " " " " " " T^V
" 3: " " " T^V, des " " *T*
" 4: " " " *T*, des " " T^V
" 5: " " " T^V (oder *T*) des " " *D*
" 6: " " " *T* (oder T^V) des " " *P*.

Das Bedürfnis nach künstlerischer Stilisierung dieser einfachen Melodieformen nimmt natürlich bald an der Identität beider Melodiehälften Anstoß. Am leichtesten
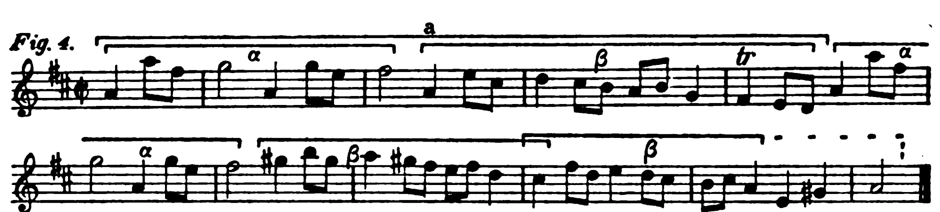
hilft diesem Übel das Variieren der Wiederholung ab. Die erste Passepied aus Bachs fünfter englischer Suite zeigt leichte Variierung der Melodiestimme,



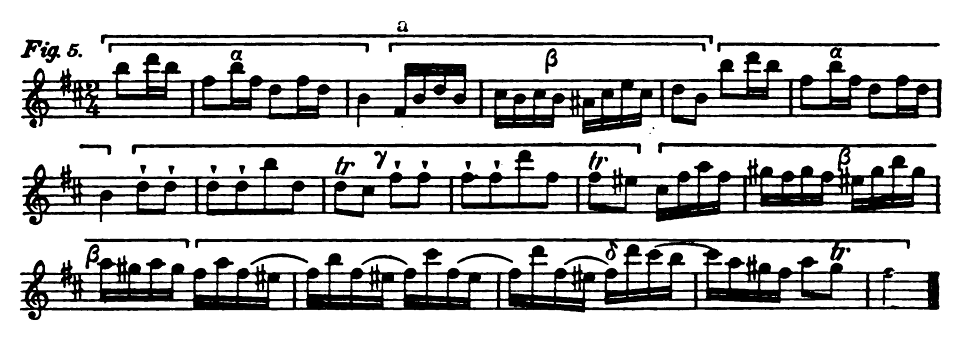
das zweite Menuett aus desselben Meisters erster französischer Suite stärkere Figuration des Basses:



Typus 5 und 6 sind einer anderen Modulationsordnung unterworfen: sie wenden sich im Nachsatz zur *D* resp. *P*, was natürlich melodische Abweichungen nach sich zieht. Noch wahrt aber der Nachsatz das Metrum des Vordersatzes. Schon bei den Altklassikern kommen nun weitere Modifikationen des Nachsatzes vor, die auch diese metrische Parallelität antasten. Das folgende Beispiel (Bach, Gavotte Nr. 1 aus der Orchestersuite Nr. 3 in *D-dur*)



zeigt eine Erweiterung des Nachsatzes von 4 auf 6 Takte, bewirkt durch Sequenzieren über β unter Verschiebung gegen den Takt; infolge der Wahrung des Motivmaterials wird allerdings das Korrespondieren der beiden Abschnitte trotz der verschiedenen Dimensionen keinen Augenblick zweifelhaft. Im folgenden Falle dagegen (Bach, „Badinerie" aus der Orchesterpartie Nr. 2 in *H-moll*, durchaus gavottenartig)

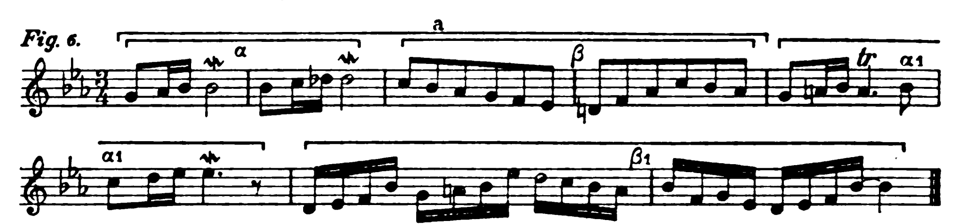


ist der Urtypus kaum mehr zu erkennen. Zwischen α und β des Nachsatzes (letzteres ohnehin durch eine freie Schlußbildung δ von 2 auf 6 Takte erweitert) schiebt sich

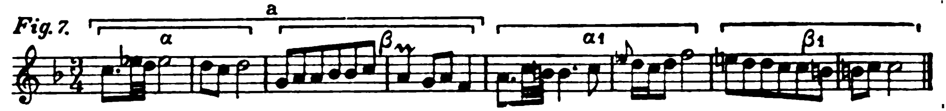
eine 2 × 2 gebaute motivfremde Sequenz γ, die die Modulation zur *D* vermittelt, so daß die beiden Abschnitte nunmehr im Längenverhältnisse 4 : 12 stehen. Modulationssequenz und freier Schluß sind übrigens bereits Charakteristika des Fortspinnungstypus, von dem bald ausführlich die Rede sein wird. Die Bach'sche „Badinerie" zeigt eine sehr interessante Verquickung der beiden melodie-architektonischen Prinzipien.

Bei den Typen, die die metrische Gleichheit in Vorder- und Nachsatz wahren, können aber Modifikationen anderer Art auftreten, hervorgehend aus dem Bestreben, im Nachsatz schon innerhalb von α zu modulieren. Die wichtigsten Varianten dieser Art sind:

1. α setzt an wie im Vordersatz, wird aber gleich anders fortgeführt (Bach, Vierte französische Suite, Sarabande):

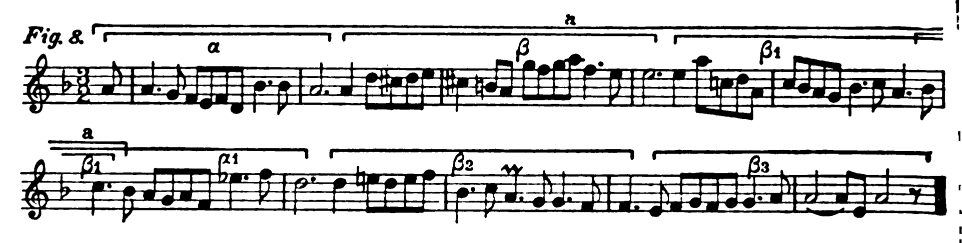


2. α beginnt melodisch unverändert, aber auf einer anderen Akkordstufe als im Vordersatz:

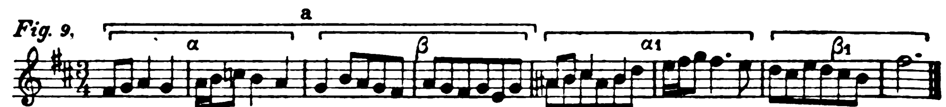


(Bach, Vierte englische Suite, Sarabande),

3. α beginnt melodisch unverändert, aber in einer anderen Tonart als im Vordersatz:
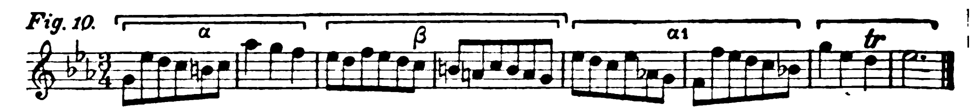


(Bach, Erste französische Suite, Courante),



(Bach, Dritte französische Suite, zweites Menuett.)

Im letzten Beispiel ist außerdem der erste Takt von α des Nachsatzes etwas variiert, was einen Übergang zur nächsten Variante bildet.
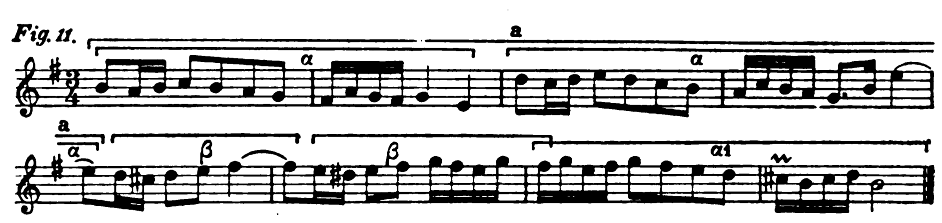
4. Anfang von α bei rhythmischer Parallelität diastematisch ganz abweichend (Bach, Zweite französische Suite, Menuett):



Der „Liedtypus" entstammt den Tanz- und Liedweisen des Volkes. An der Hand der Beispiele in Böhmes „Geschichte des Tanzes" läßt er sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Auch die stilisierte, kunstvolle Suitenkomposition hat sich in allen ihren Epochen seiner bedient; er begegnet in Scheins „Banchetto musicale" ebenso wie in den Balletten der klassischen französischen Oper und in den Cembalosuiten Couperins und Rameaus. Um 1680 gehört er geradezu zu den Hauptcharakteristika der französischen Tanzmusik und kein Suitensatz *„in stile francese"* kann seiner entraten[1]). Besondere Bedeutung für die Zukunft war dem auf der Tonika schließenden Grundtypus 3 (Fig. 1, Nr. 3) bestimmt; er wurde zur stehenden Norm für den Bau des R o n d o r i t o r n e l l s, das ja ursprünglich immer ein Tanzsatz war (*Menuet en Rondeau, Gavotte en Rondeau* usw.).

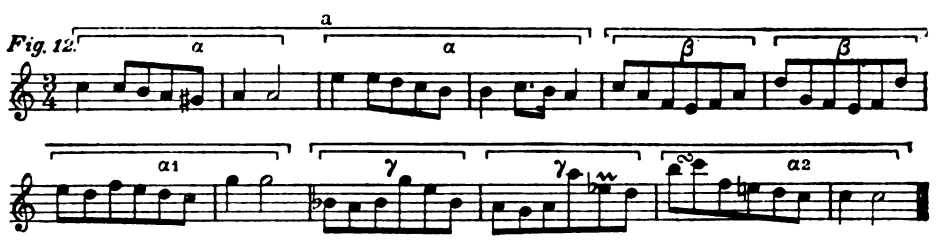
Die zweite wichtige Strukturform erster Teile von Tanzsätzen ist der „Fortspinnungstypus": auf einen Vordersatz mit Ganz- oder Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende „Fortspinnung", aus einer oder mehreren aneinander gereihten Sequenzen bestehend; manchmal schließt eine dritte Gruppe als „Schlußsatz" oder „Epilog" das Ganze ab.

Zunächst ein einfaches Beispiel, wo die Fortspinnung die Dimensionen des Vordersatzes, der eine zweigliedrige Sequenz darstellt, nicht überschreitet; ihr Abschluß ist übrigens eine Variante des Vordersatzmotivs (Bach, Fünfte englische Suite, Sarabande):



Das Aufbauschema lautet: $2 \times \underset{\alpha}{2} + (2 \times \underset{\beta}{1} + \underset{\alpha_1}{2})$.[2])
T—P P—D D

Im folgenden Beispiel (Bach, Zweite englische Suite, Sarabande) ist der Vordersatz ganz analog gebaut, nur moduliert die Sequenz nicht, sondern hält sich im Tonikadreiklang. Ein Schlußteil fehlt wie im ersten Fall, die Fortspinnung besteht aus zwei gleichgebauten Sequenzen, deren jede den Umfang des Vordersatzes aufweist und mit einer Variante des Vordersatzmotivs schließt:
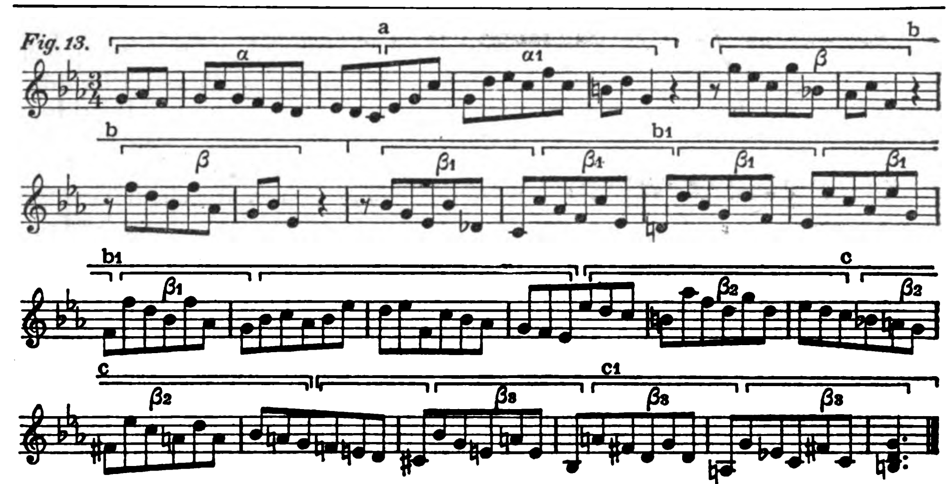


Demnach das Aufbauschema: $2 \times \underset{\alpha}{2} + (2 \times \underset{\beta}{1} + \underset{\alpha_1}{2}) + (2 \times \underset{\gamma}{1} + \underset{\alpha_2}{2})$.
T T - P PV PIV P

Einen hochentwickelten Typus repräsentiert die Courante aus Bachs zweiter französischer Suite:

[1]) Siehe das Menuett Torellis in Sandbergers Einleitung zu D. T. B., Bd. 1, S. XXXIX.

[2]) Motivsequenzen sind durch das Multiplikationszeichen ×, Motivwiederholungen durch das Repetitionszeichen 𝄆 𝄇 ausgedrückt.


Fig. 13.
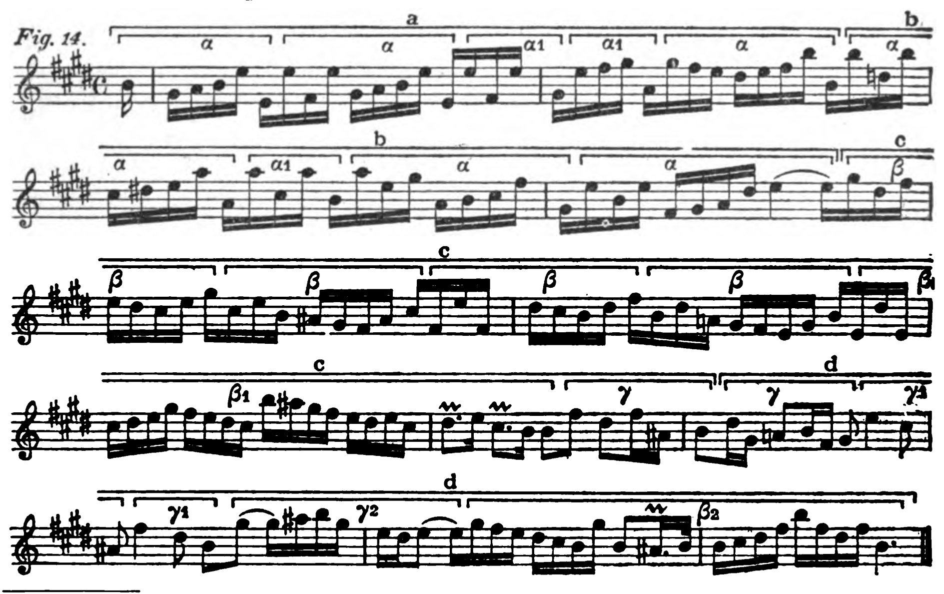
An die zur P kadenzierende Fortspinnung $b + b_1$ schließt sich ein dritter Abschnitt $c + c_1$, der wie die Fortspinnung gebaut ist und zur D weiter moduliert, also als zweiter Teil der Fortspinnung angesehen werden kann[1]). Der Aufbau stellt sich folgendermaßen dar:

$$\overbrace{(2+2)}^{\substack{4\\ a}} + [\overbrace{2\times 2}^{\substack{4\\ b}} + \overbrace{(5\times 1 + 3)}^{\substack{8\\ b_1}}] + [\overbrace{2\times 2}^{\substack{4\\ c}} + \overbrace{(3\times 1 + 1)}^{\substack{4\\ c_1}}].$$

α α_1 — β — β_1 Kdz. — β_2 — β_3

T—T^V — T—P — P————‖ — P—D — D————‖

Das nächste Beispiel (Bach, Sechste französische Suite, Allemande) zeigt den Typus in höchster Vollendung:


Fig. 14.

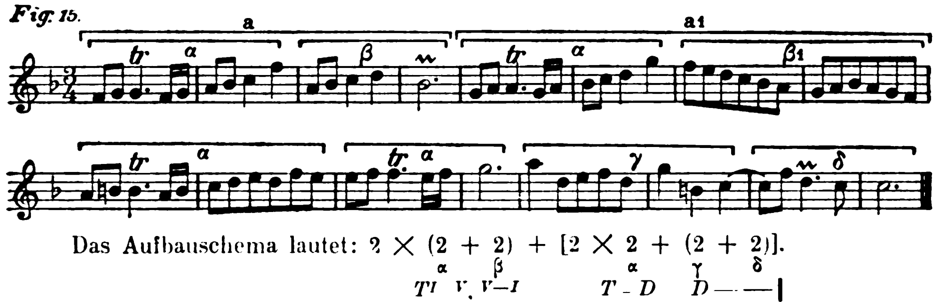
[1]) Diese modulatorische Dreiteiligkeit liebt Bach bei Couranten (siehe auch fünfte und sechste englische Suite); direkt typisch für Bachs Couranten ist der Dur-Schluß unseres Beispiels, der förmlich die D zu T^V umdeutet und der Kadenz Halbschlußcharakter gibt (unserem Falle ganz analog die Couranten der dritten französischen und sechsten englischen Suite; die Courante der ersten französischen Suite kadenziert direkt phrygisch, die Couranten der zweiten und fünften englischen Suite schließen P^V).

Neben Vordersatz *a* + *b* und Fortspinnung *c* ist ein deutlicher Schlußteil *d* vorhanden. Der Vordersatz zeigt im kleinen den Aufbau des ganzen Stückes (nur ohne Schlußteil): auf einen ersten Abschnitt *a* von der Struktur

$$\|\colon \underset{\substack{\alpha \\ T}}{1/2} \colon\| + (2 \times \underset{\substack{\alpha_1 \\ T-T^{IV}}}{1/4} + \underset{\substack{\alpha \\ T^{V}}}{1/2})$$

folgt eine regelrechte Fortspinnung *b*, die allerdings nicht moduliert, sondern eine tonartfestigende Sequenz ist, so daß der Vordersatz auf der Tonika schließt. Nun kommt die eigentliche Fortspinnung *c* (zur *D* modulierende Sequenz über das α verwandte Motiv β) mit nachdrücklicher *D*-Kadenz. Rein auf der *D* steht der Schlußteil *d*; sein neues Motivmaterial (γ und Varianten) bildet aber *de facto* nur einen Kontrapunkt zu dem hier im Baß auftretenden modifizierten Vordersatz. In rein architektonischer Hinsicht könnte dieser erste Teil einer Allemande (von der Modulation zur *D* abgesehen) getrost jedem Konzertsatz als Tuttiritornell dienen.

Zwischen den beiden Melodiebautypen gibt es vermittelnde Übergänge. Denkt man sich in dem oben gegebenen Schema (zu Fig. 11) $2 \times \underset{\alpha}{2} + (2 \times \underset{\beta}{1} + \underset{\alpha_1}{2})$ β durch die erste Hälfte von α ersetzt, d. h. also: ist die Fortspinnung ebenso lang als der Vordersatz und sequenziert sie über den Anfang des Vordersatzmotivs, so hat man einen solchen Übergangstypus vor sich. Und dergleichen findet sich tatsächlich vor, wie das folgende Beispiel (Bach, Vierte englische Suite, Menuett) zeigt:



Das Aufbauschema lautet: $2 \times (\underset{\substack{\alpha \\ T^{I}}}{2} + \underset{\substack{\beta \\ V,\ V-I}}{2}) + [2 \times \underset{\substack{\alpha \\ T-D}}{2} + (\underset{\substack{\gamma \\ D}}{2} + \underset{\delta}{2})]$. ——|

In der Fig. 5 zitierten Badinerie in *H-moll* liegt ein anderer Vermittlungstypus zwischen den beiden Grundtypen vor: der Nachsatz enthält das gesamte unveränderte Material des Vordersatzes (α und β), aber unter Einschub zweier neuer Gruppen, einer modulierenden Sequenz γ und einer Schlußgruppe δ. Es entsteht also das Schema $(\alpha + \beta) + (\alpha + \gamma + \beta + \delta)$, mit anderen Worten, der Nachsatz einer im Prinzip dem Liedtypus angehörigen Melodie ist nach dem Fortspinnungstypus gebaut. Zahlreich sind aber auch die Fälle, wo beide Hälften liedmäßiger Melodien den Aufbau des Fortspinnungstypus zeigen. Ein gutes Beispiel gibt die Passepied, Fig. 2; Allemanden und Giguen der englischen Suiten weisen meist diese Struktur auf.
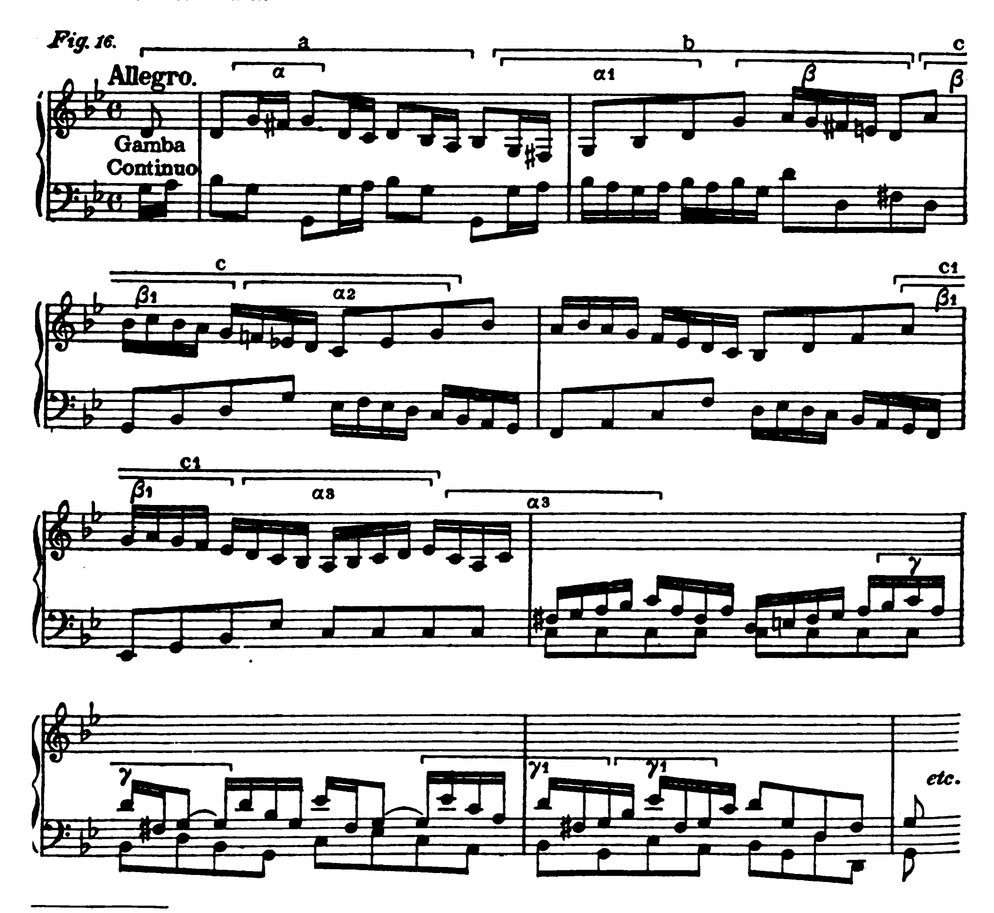
Wie am Beginne unserer melodietechnischen Untersuchungen erwähnt, beherrscht der Fortspinnungstypus die Melodik der größeren Formen. Er hat sich innerhalb dieser entwickelt und ist dann erst auf Tanzsätze übertragen worden. Diese Herübernahme des melodischen Aufbauprinzips der größeren Formen ist eines der Hauptmomente der Tanzstilisierung. Als primärer Tanzmelodietypus hat uns der Liedtypus zu gelten; die fortschreitende Stilisierung äußert sich in immer stärkeren Modifizierungen desselben, es treten Übergangsformen zum Fortspinnungstypus auf und schließlich erscheint dieser selbst in voller Ausbildung. Diese Erkenntnis gibt den schönsten Beleg für Guido Adlers Konstatierung[1]): „Gerade die Hauptsätze (sc. der Suite) erfuhren im Laufe der

[1]) Einleitung zur Neuausgabe der „Componimenti musicali" von Gottlieb Muffat, D. T. Ö. III/3, S. XII.

Zeit eine Umgestaltung, die man eine Transsubstantiation nennen könnte. Jene Intermezzi, welche Tanzsätze sind, behielten noch eher ihre originären Eigenschaften und blieben in engerem Zusammenhang mit ihren Ahnen." Nicht eine Allemande oder Courante in Bachs französischen und englischen Suiten weist reinen Liedtypus auf; starke Modifikationen desselben und der Fortspinnungstypus dominieren vollständig [1]). Ganz ähnlich steht es mit den Sarabanden. In den Giguen wird die Stilisierung freilich durch ein ganz anderes Element, die polyphone Behandlung, besorgt. Dagegen sind von sieben Gavotten sechs typisch liedmäßig gebaut und fast ebenso hoch steht der Prozentsatz bei den Bourrées. Unter den Menuetten überwiegen allerdings schon die Modifikationen des Grundtypus, der dafür bei den nur vereinzelt auftretenden Intermezzi — Passepied, Anglaise, Polonaise — vollkommen gewahrt ist.

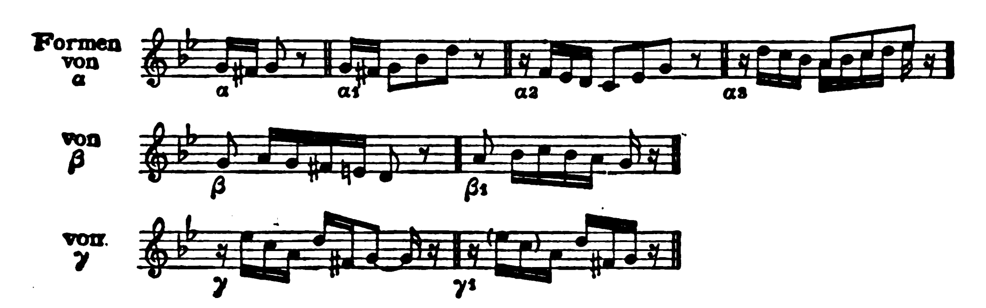
Wir wollen nun noch den Fortspinnungstypus in den größeren architektonischen Gebilden aufsuchen.

Als Beispiel wählen wir die ersten acht Takte des ersten Satzes der dritten Sonate für Gamba und obligates Klavier in *G-moll* von J. S. Bach [2]). Der Satz stellt einen der zahlreichen Versuche des Meisters dar, die Konzertform der Kammermusik zuzuführen; die acht Anfangstakte, von der Gamba mit Kontinuobegleitung vorgetragen, repräsentieren das erste Tutti.



1) Die Allemande hat stets den Charakter eines Präludiums (besonders typisch die Allemande der ersten englischen Suite).

2) Gesamtausgabe, Bd. IX, komponiert zwischen 1717 und 1723 in Cöthen.



Der Aufbau der Oberstimme läßt sich folgendermaßen darstellen:

2 A (1 a, 1 b) — 4 B (1 c, 2) — 2 C (1, 1)

$$[4 \times {}^1/_4 + ({}^1/_2 + {}^1/_2)] + [2 \times ({}^1/_2 + {}^1/_2) + ({}^1/_2 + 3 \times {}^1/_2)] + [2 \times {}^1/_2 + (2 \times {}^1/_4 + {}^1/_2)]$$

α α₁ β β₁ α₂ β₁ α₃ γ γ₁ Kdz.

T —— T^V T—P T^{IV}—V^3 T —— ‖
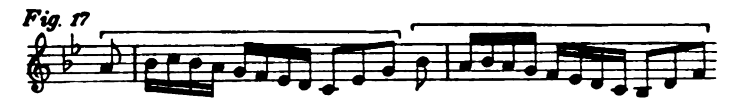
Man sieht auf den ersten Blick, daß es sich um den Fortspinnungstypus handelt: Vordersatz *A* — sequenzierende Fortspinnung *B* — Schlußsatz *C*. Der wichtigste Unterschied den Tanzsätzen gegenüber liegt darin, daß in der Fortspinnung, der Modulationsordnung des Konzerttutti gemäß, auf keine andere Tonart hingearbeitet wird.

Angesichts der fast uneingeschränkten Herrschaft des Fortspinnungstypus erübrigt die namentliche Anführung weiterer Beispiele aus der barocken Monodiemelodik.

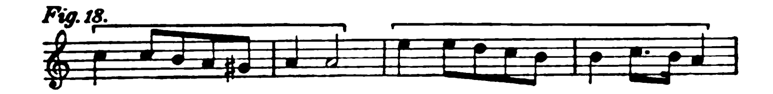
Nach Feststellung der beiden Hauptformtypen ist der Aufbau der einzelnen Teile dieser Gebilde zu untersuchen, also die Struktur von Vorder- und Nachsatz beim Liedtypus, die von Vordersatz, Fortspinnung und Schlußsatz beim Fortspinnungstypus. Ein äußerst wichtiger Faktor in der barocken Melodiebildung ist die S e q u e n z; eine kurze Orientierung über die wichtigsten Arten der altklassischen Sequenzen muß daher vorangeschickt werden.

Es lassen sich drei Grundtypen der Sequenz feststellen:

1. Die „stufenweise" Sequenz:



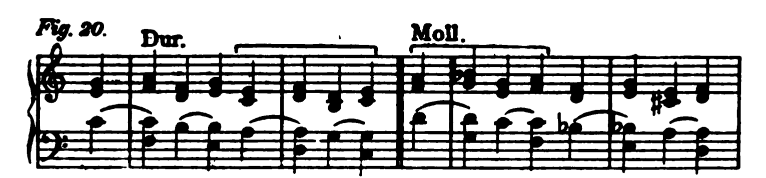
2. Die „Sequenz im Akkord":
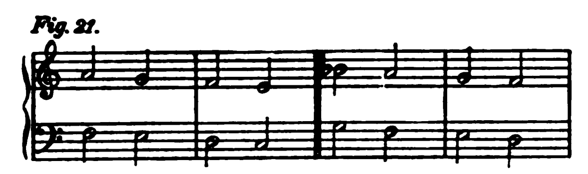


3. Die „Intervallsequenz":



Zunächst über die stufenweise Sequenz. Alle derartigen Sequenzen gehen auf die „Quintschrittsequenz" zurück:
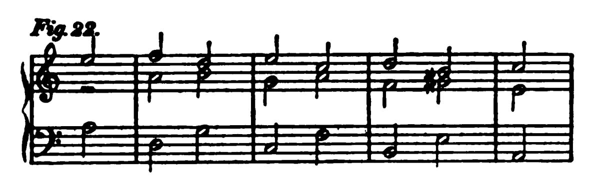


Durch Eliminierung der Melodiesprünge in Sopran und Baß entsteht daraus leicht ein ausgeterztes Skalenbruchstück:
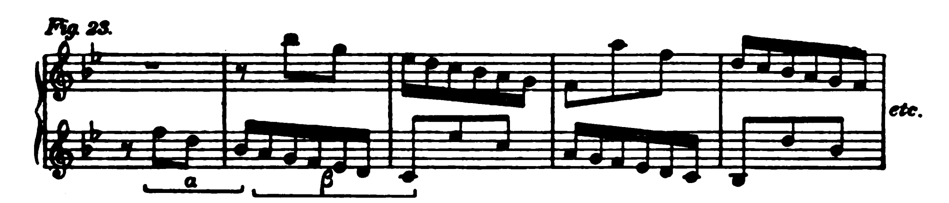


Auch in steigender Richtung kommt dieser Sequenztypus vor.
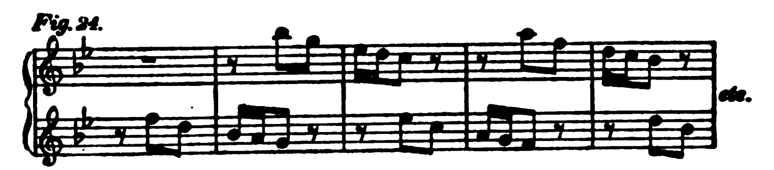
In polyphonen Sätzen werden die Sequenzen oft als zweistimmige Kanons in der Subdominante eingekleidet, nur vom Baß begleitet oder mit Heranziehung noch einer Füllstimme (hier ohne solche):
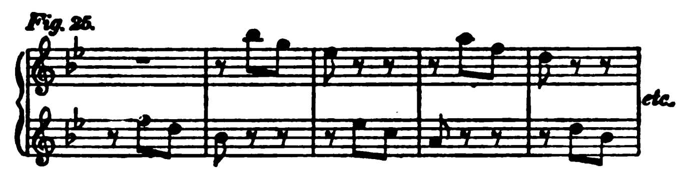


Auftakt- und Volltaktharmonie sind dabei meist mit zwei verschiedenen Motiven bedacht (α, β), so daß für die beiden kanonisch geführten Stimmen folgendes typische Bild resultiert (G. M. Monn, Sinfonia à 3 *B-dur*, Fuga):



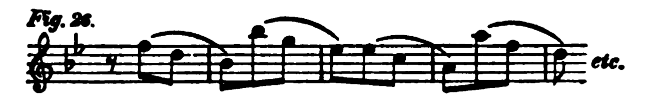
Der kanonische Charakter solcher Stellen wird freilich oft dadurch verschleiert, daß das zweite Motiv β nur sehr rudimentär entwickelt ist und die Verbindung zweier α zum größten Teil in Pausen besteht. Da die nachahmende Stimme gerade während der Pausen der führenden einsetzt, entsteht mehr der Eindruck eines Konzertierens oder Alternierens der beiden Stimmen als der einer strengen Imitation (Fig. 24 zeigt die typische Reduktion von β, am vorigen Beispiel vorgenommen):



Wird β wirklich ganz durch Pausen ersetzt, so wechseln die beiden Stimmen tatsächlich nur miteinander ab:

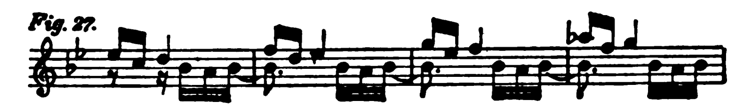


und ihre Parte können anstandslos in einen einzigen zusammengezogen werden:



Die Quintschrittsequenz bleibt, in ihrer Totalität auftretend, rein tonal; sie kehrt nach allen Abweichungen wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück und ihre Anwendung ist vortrefflich geeignet, eine einmal erreichte Tonart zu bekräftigen. Dagegen eignet sich die Hälfte einer solchen Sequenz ausgezeichnet zum Modulieren: Die erste Hälfte der fallenden Mollsequenz (= zweite Hälfte der fallenden Dursequenz) moduliert ungezwungen von Moll nach Dur [1]).

Die „Sequenz im Akkord" bedarf keiner weiteren Besprechung. Das Charakteristikon der „Intervallsequenz" ist die Erscheinung, daß nicht das ganze Motiv auf einer anderen Tonstufe gebracht wird, sondern nur ein Teil davon. So steigt in unserem Beispiel das Teilmotiv α in jedem Takt eine Stufe höher, während Teilmotiv β immer in gleicher Lage wiederholt wird; aus dem ursprünglichen Terzintervall der beiden Teilmotive wird so eine Quart, eine Quint usf. Eine solche Sequenz erweckt stets den Eindruck der Zweistimmigkeit:



Die Häufigkeit derartiger Bildungen in der altklassischen Musik braucht wohl nicht betont zu werden. Es sei nur an das Thema der *C-moll*-Fuge aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers" erinnert:
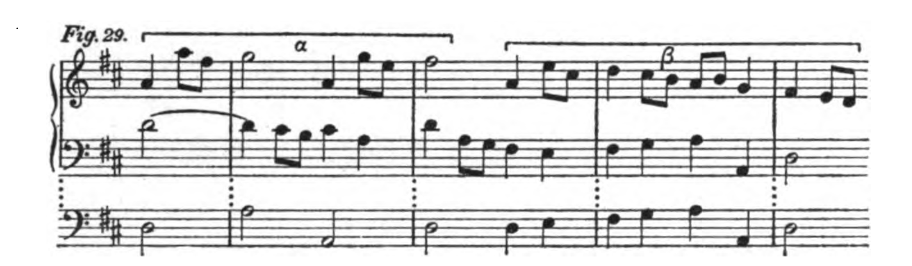


Den harmonisch ruhigsten Typus stellt die Sequenz im Akkord dar, den unruhigsten die Quintschrittsequenz; die Intervallsequenz hält an harmonischer Beweglichkeit die Mitte zwischen den beiden anderen.

Nun zum Bau der einzelnen Melodieglieder, zuerst der des Liedtypus. Die Fälle, in denen die Hälften derartiger Melodien Fortspinnungstypus zeigen, seien vorläufig übergangen. Gewöhnlich besteht der Vordersatz aus zwei Phrasen, die in verschiedener Hinsicht mehr oder weniger kontrastieren. Ein harmonischer Kontrast liegt immer vor, da die beiden Phrasen wieder das Vorder- und Nachsatzverhältnis aufweisen, also die erste Phrase höchstens mit einem Halbschluß endigt, während die zweite stets eine Kadenz darstellt. Dazu kann auch motivische Gegensätzlichkeit treten, doch haben in zahlreichen Fällen erste und zweite Phrase gleiches Motivmaterial. Der Vordersatz aus Fig. 4 veranschauliche das Wesentliche der Melodiebildung:

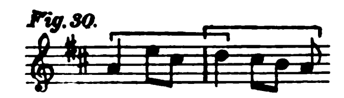
---

[1]) Die modulierenden Sequenzhälften sind in Fig. 20 durch Klammern ersichtlich gemacht.



Die Phrasen α und β entwickeln sich aus dem gleichen Motiv, doch zeigt ihr harmonischer Aufbau markante und typische Unterschiede.

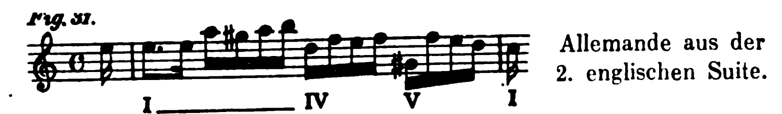
Phrase α baut sich als Sequenz über der einfachen Harmoniefolge I | V V | I auf; die originale Baßführung läßt dies weniger leicht erkennen als das daruntergesetzte vereinfachte Fundament. Das Grundmotiv enthält den Harmoniewechsel, u. zw. nach dem Halbtakt, auf die zwei von α erfüllten Takte kommen also vier harmonisch wichtige Baßschritte. Ganz anders in β, der Kadenz; hier ändert sich mit jeder Viertelnote die Harmonie. Diese Beschleunigung des Harmoniewechsels kommt auch in der Melodie zum Ausdruck: es hat den Anschein, als sollte das Grundmotiv jetzt halbtaktig, statt ganztaktig wie bisher, sequenziert werden.



Typisch an diesem Beispiel ist die Beschleunigung des Harmoniewechsels in β und die damit verbundene Verengerung des Sequenzabstandes in der Melodie, sowie die Baßformel der Kadenz β. Während diese Erscheinungen nahezu überall anzutreffen sind, variiert der harmonische Aufbau von α beträchtlich. Im gegebenen Beispiel liegt der denkbar volkstümlichste und damit, es sei gleich gesagt, fortschrittlichste Fall vor: halbtaktiger Wechsel von I und V respektive V und I. Sehr nahe steht die halbtaktige Aufeinanderfolge I—IV—V—I (siehe Fig. 1, Nr. 5). Außerdem kommen aber einerseits viel kompliziertere Harmoniefolgen in schnellerem Wechsel, anderseits Orgelpunkte auf dem Grundton (siehe Fig. 5) als latente Harmonie von Anfangsphrasen vor. Sehr selten nur erscheinen α und β harmonisch gleichartig, ohne Beschleunigung des Harmoniewechsels beim Eintritt von β; dann decken sich die beiden Phrasen stets melodisch, β tritt als Sequenz von α auf. Die harmonische Basis der Sequenz ist immer sehr einfach: $\underbrace{\mathrm{I}-\mathrm{IV}}_{\alpha}-\underbrace{\mathrm{V}-\mathrm{I}}_{\beta\,(=\alpha_1)}$ (siehe Fig. 7) oder $\underbrace{\mathrm{I}-\mathrm{IV}}_{\alpha}-\underbrace{\mathrm{IV}-\mathrm{V}}_{\beta\,(=\alpha_1)}$ (siehe Fig. 6 und 15), gleichfalls sehr fortschrittliche Typen.

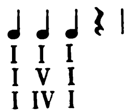
Die Formelemente des Fortspinnungstypus seien getrennt betrachtet. Der Vordersatz ist gegen die Fortspinnung meist abgeschlossen (Ganz- oder Halbschluß), selten findet ein glatter Übergang statt. Der Aufbau des Vordersatzes weist höchst mannigfaltige Typen auf: manchmal bestreitet eine Phrase allein den Vordersatz, oft entsteht er durch Wiederholung oder Sequenzierung einer Phrase, statt dessen oft durch ein- oder mehrmalige Imitation der Phrase in verschiedenen Stimmen, ist also polyphon gebaut, oder es werden endlich mehrere verwandte oder kontrastierende Phrasen aneinandergereiht, so daß der Vordersatz in einzelnen Fällen selbst nach dem Fortspinnungstypus gebaut erscheint. Unter den Phrasen und Motiven, die die Vordersätze zusammensetzen, heben sich einige besonders markante Typen hervor:

1. Der Anfangsphrase liegt die Harmoniefortschreitung I — IV — V - - I zugrunde (siehe α in Fig. 12). Häufig ist die Phrase auf fünf Zählzeiten ausgedehnt; dann wird die Harmoniefolge zu I — I — IV — V — I.



Allemande aus der 2. englischen Suite.
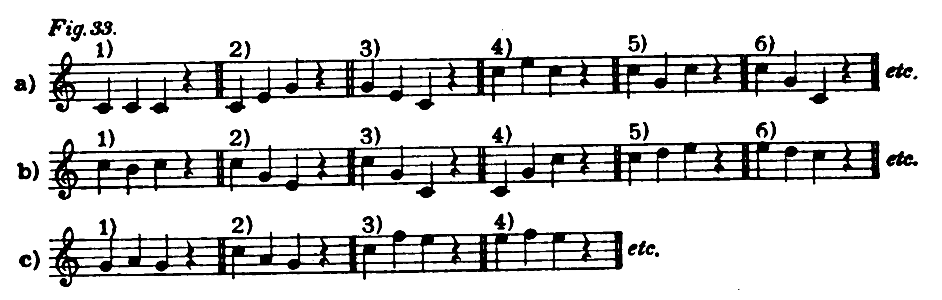
2. Das rhythmische und harmonische Grundgerüst der Phrase, die in diesen Fällen oft durch ein einziges Motiv ersetzt ist, bilden drei Akkordschläge in den denkbar einfachsten rhythmischen und harmonischen Relationen:



Die Oberstimmen dieser Akkordverbindungen geben die Urformen derartiger Motivik ab:
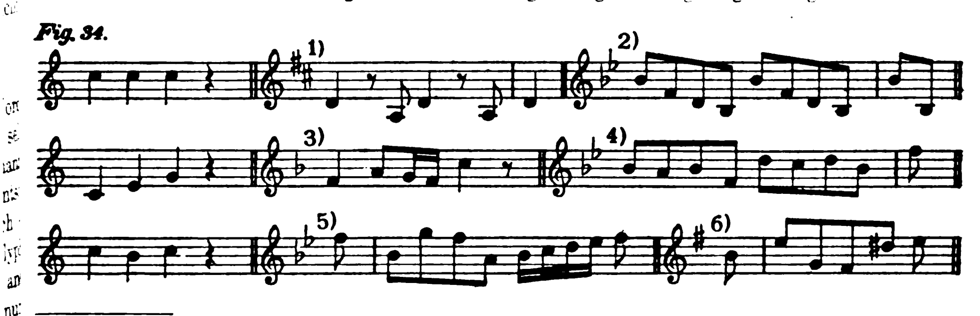


Durch Wechsel der Akkordlage kommt größere diastematische Mannigfaltigkeit zustande:

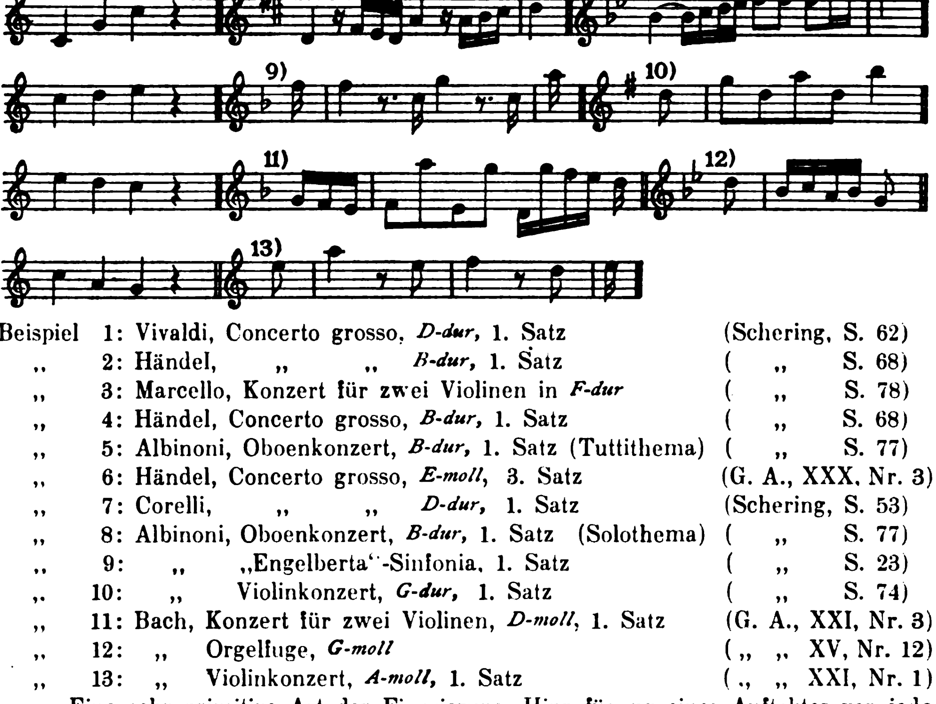


Alle diese Motive kommen in der aufgewiesenen einfachen Gestalt, aber auch in den verschiedenartigsten Figurierungen vor. Es wäre außerordentlich interessant, systematisch zu untersuchen, in welchem Ausmaße die einzelnen Figurierungsarten für die verschiedenen Komponisten charakteristisch sind [1]).

Eine Zusammenstellung verschiedenartiger Figurierungen gibt Fig. 34.



[1]) Sehr viel sonst nur schwer erreichbares Material bieten die Notenbeispiele in Scherings „Geschichte des Instrumentalkonzerts".
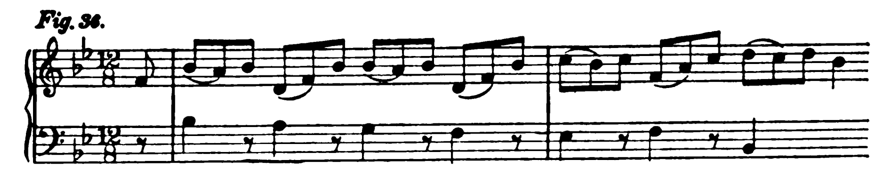


Beispiel 1: Vivaldi, Concerto grosso, *D-dur*, 1. Satz (Schering, S. 62)
„ 2: Händel, „ „ *B-dur*, 1. Satz („ S. 68)
„ 3: Marcello, Konzert für zwei Violinen in *F-dur* („ S. 78)
„ 4: Händel, Concerto grosso, *B-dur*, 1. Satz („ S. 68)
„ 5: Albinoni, Oboenkonzert, *B-dur*, 1. Satz (Tuttithema) („ S. 77)
„ 6: Händel, Concerto grosso, *E-moll*, 3. Satz (G. A., XXX, Nr. 3)
„ 7: Corelli, „ „ *D-dur*, 1. Satz (Schering, S. 53)
„ 8: Albinoni, Oboenkonzert, *B-dur*, 1. Satz (Solothema) („ S. 77)
„ 9: „ „Engelberta“-Sinfonia, 1. Satz („ S. 23)
„ 10: „ Violinkonzert, *G-dur*, 1. Satz („ S. 74)
„ 11: Bach, Konzert für zwei Violinen, *D-moll*, 1. Satz (G. A., XXI, Nr. 3)
„ 12: „ Orgelfuge, *G-moll* („ „ XV, Nr. 12)
„ 13: „ Violinkonzert, *A-moll*, 1. Satz („ „ XXI, Nr. 1)

Eine sehr primitive Art der Figurierung, Hinzufügung eines Auftaktes vor jede Motivnote, zeigen Beispiel 1, 9 und 13, etwas weniger handgreiflich 10 und 12. Auftakt, verbunden mit Kolorierung der Motivnote selbst (durch die untere Wechselnote), weist Nr. 4 auf. Nr. 5 und 6 sind durchaus analoge Typen: die Figuration besteht in der Zerlegung jeder Motivnote in zwei Dreiklangstöne; doch werden nicht die zunächstliegenden Akkordtöne benützt, sondern die zweitnächsten (Sexte statt Terz), und der Harmoniewechsel (I — V) findet nicht innerhalb der Grundtöne, sondern innerhalb der Figurierungstöne statt. Ausfüllung der Sprungintervalle der Grundform durch Zwischentöne, eine recht primitive Figurierungsweise zeigt Nr. 8. Nr. 5, 6 und das verwandte 11 erhalten durch die Figuration den Charakter der Zweistimmigkeit.

3. Zahlreiche Vordersatzphrasen sind über folgender B a ß l i n i e:

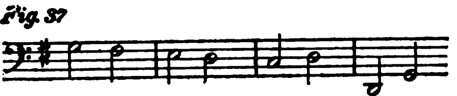

Fig. 35.

oder Varianten davon aufgebaut. Schon diese Urform variiert in der Tonhöhe des vierten Schrittes, wie im Beispiel angedeutet ist. Einen typischen Fall repräsentiert das Tuttithema des Finales von Bachs sechstem Brandenburgischen Konzert:
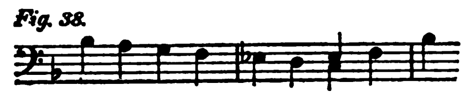

Fig. 36.

Bach riskiert hier den Quartsextakkord über dem vierten Baßschritt des ersten Taktes; viele andere derartige Stellen vermeiden ihn durch die Benützung der zweiten

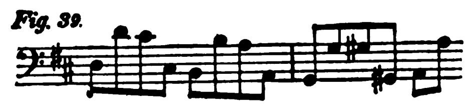
Variante der Baßformel (Terz statt Quint). Auch diese Form ist ungemein häufig (siehe z. B. Corellis Solosonaten op. 5, Nr. 3, letztes Allegro, Nr. 4, Grave, Nr. 9, Giga, Nr. 10, Preludio und Allemanda). Beliebt sind Erweiterungen der Formel auf acht Schritte:



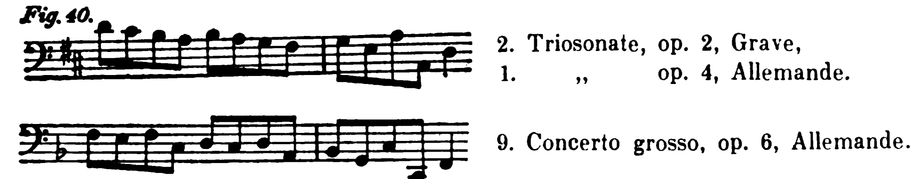
(Bach, Gavotte der fünften französischen Suite), auf neun Schritte:



(erste Variante Corelli, Triosonaten op. 2, Nr. 3, Largo; zweite ebenda, Nr. 5, Adagio). Eine weitere Variante mit Halbschluß T^V statt Ganzschluß bringt Bachs bekannte Aria aus der dritten Orchesterpartie in *D-dur*:



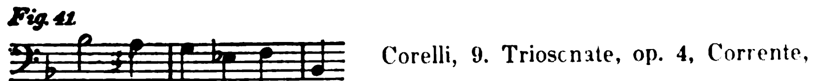
Hier liegt zugleich Figurierung der Baßlinie vor, andere Figurierungen erscheinen z. B. bei Corelli:



2. Triosonate, op. 2, Grave,
1. „ op. 4, Allemande.
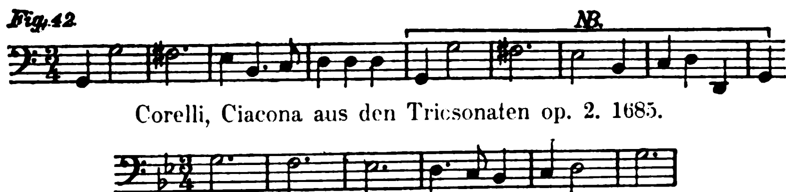
9. Concerto grosso, op. 6, Allemande.

Auch im Tripeltakt begegnet dieses Fundament häufig, z. B.:



Corelli, 9. Triosonate, op. 4, Corrente,

und gerade diese Fälle geben Aufschluß über die Provenienz der Baßformel. Weisen schon die stufenweise in die Unterquarte absteigenden Schritte auf Passacaglia- und Ciaconathemen hin, so stellen Ostinatothemen von Meistern des ausgehenden 17. Jahrhunderts den Zusammenhang vollkommen klar:
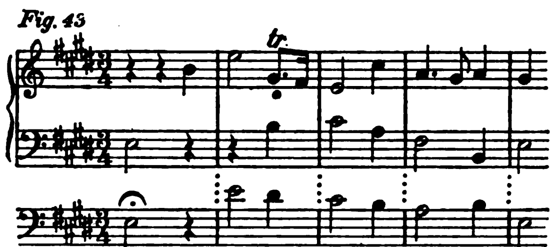


Corelli, Ciacona aus den Triosonaten op. 2. 1685.

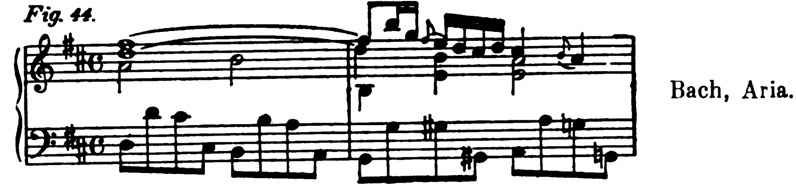
Purcell, Ciacona aus den Triosonaten von 1697. (Ges. Ausg. VII, S. 57.)

Hugo Riemann hat in der Studie *„Basso ostinato* und *quasi-ostinato“* (Liliencron-Festschrift) die „gehenden Bässe“ auf die Ostinatotechnik der venetianischen und römischen Schule zurückgeführt, was unsere Untersuchungen vollauf bestätigen. Der „gehende Baß“ gliedert sich in den Baß des Vordersatzes und den der Fortspinnung; das Fundament des Vordersatzes bildet ein Ciaconathema, in Urgestalt oder figuriert, und statt der ostinaten Wiederholung dieses Themas arbeitet, wie später ausführlich dargestellt, das Fundament der Fortspinnung unter rhythmischer Anlehnung an den Baß des Vordersatzes in Sequenzen beweglich weiter.

Die Agnoszierung der Baßformel gestaltet sich oft schwierig, wenn die ursprünglich melodisch wirkenden Noten der Baßlinie durch harmonische Stütztöne teilweise ersetzt sind, wie in Händels Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (Messias, dritter Teil, Nr. 1):
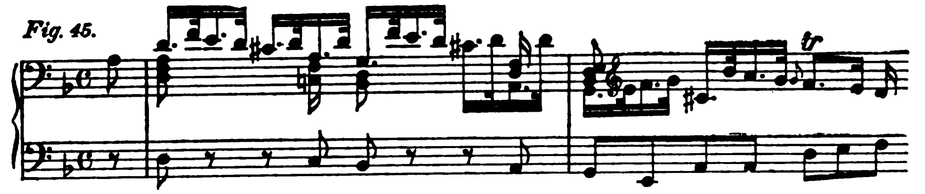


Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die Urform des Fundaments der Melodie als Baß dienen könnte. Von großer Wichtigkeit ist die Behandlung der Oberstimmen über einem derartigen Baßgang. In sehr vielen Fällen halten die Oberstimmen einfach Harmonien aus, unter denen sich der Baß als eigentliche Melodie bewegt:
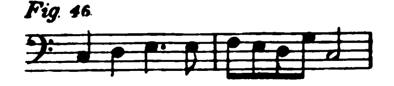


Bach, Aria.

In dem oben gegebenen Beispiel aus dem Finale des sechsten brandenburgischen Konzerts liegt harmonisch das nämliche vor, nur werden die Harmonien nicht ausgehalten, sondern in Dreiklangszerlegungen und Wechselnotenumspielungen aufgelöst. Kombination von angeschlagenen Harmonien und Akkordumspielung, eine sehr verbreitete Behandlungsweise, zeigt die Arie „Komm, süßes Kreuz“ der Matthäuspassion:
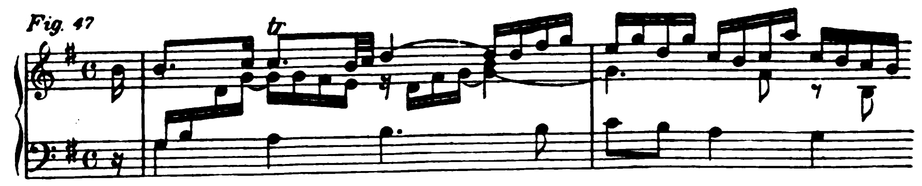


Der Diskant ersetzt die liegende Stimme durch mehrmalige Wiederholung eines kurzen, die Akkordtöne eindeutig umspielenden Motivs.
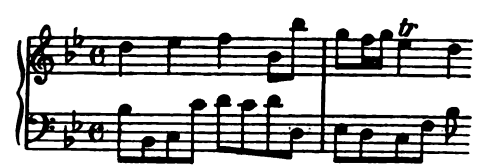
Dem jetzt besprochenen Baßthematypus ist ein anderer gleichfalls häufiger nahe verwandt:



Zwei Beispiele dafür:
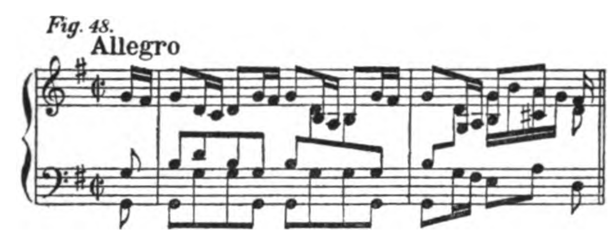


Bach, 5. französische Suite, Allemande.



Dall' Abaco, 11. Solosonate, op. 1, Cantabile.

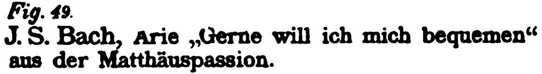
Der Diskant geht wie in den vorliegenden Fällen stets in der Oberterz mit dem Baß. Die zweite Hälfte der Baßformel deckt sich mit der des zuerst besprochenen Fundamenttypus, die erste Hälfte aber stellt wohl eine Vereinfachung des absteigenden Ciaconabasses im Sinne der sub 2 behandelten Motivtypen (hier I — V — I) dar. Es handelt sich also um Weiterbildung der älteren Formel im Sinne einfacherer harmonischer Denkweise.

4. Mit dem eben klargestellten Vordersatztypus steht ein weiterer, vierter, im Zusammenhang. Auch hier ist die Baßführung das Charakteristische, u. zw. bildet den Baß der Phrase ein Tonikaorgelpunkt mit angehängtem Halbschluß. Sehr gut veranschaulicht den Fall Fig. 16, ebenso der Vordersatz des Tutti im ersten Allegro des dritten brandenburgischen Konzerts:



Der Typus weist volle rhythmische Parallelität mit dem Ostinatotypus sub 3 auf und könnte als weitestgehende harmonische Vereinfachung desselben angesehen werden: nur die Kadenz deckt sich noch annähernd mit der ursprünglichen, alles Vorangehende ist auf eine Figuration des Tonikadreiklanges reduziert, vielleicht als Figurierung eines der Grundmotive ♩ ♩ ♩ 𝄽 (I I I) auffaßbar.

Aus diesem Material werden die Vordersätze auf mannigfaltige Weise gebildet. Phrasen der ersten Kategorie können einzeln einen Vordersatz darstellen:



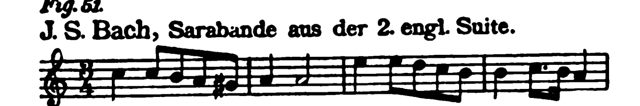


oder die Phrase gibt, wörtlich wiederholt, den Vordersatz:

Fig. 50.
J. S. Bach, Menuett aus der 3. franz. Suite.
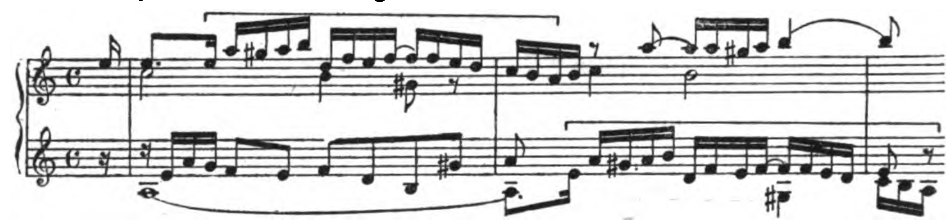


oder der Vordersatz entsteht durch Sequenzierung einer derartigen Phrase:



Endlich können Imitationsgruppen über solche Phrasen als Vordersätze von Melodien des Fortspinnungstypus auftreten:
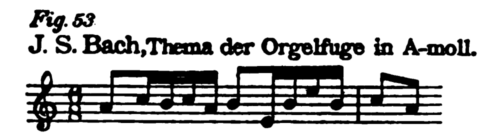
Fig. 52.
J. S. Bach, Allemande der 2. engl. Suite.



Hier wird die eintaktige Phrase einmal in der Unterstimme imitiert, die Giguen der Bachschen Suiten, deren erste Teile oft nach dem Liedtypus mit zwei nach dem Fortspinnungstypus gearbeiteten Hälften gebaut sind, zeigen meist ganze Fugenexpositionen zu 3 bis 4 Stimmen als Vordersätze (vgl. Gigue der dritten englischen Suite).
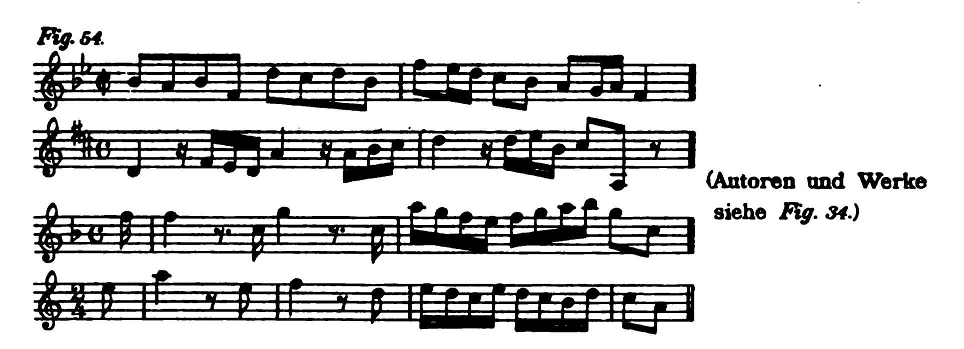
Ein Motiv der zweiten Kategorie (♩♩♩𝄽) bestreitet sehr selten allein einen Vordersatz:

Fig. 53.
J. S. Bach, Thema der Orgelfuge in A-moll.



Zum mindesten wird meist eine Kadenz angehängt:
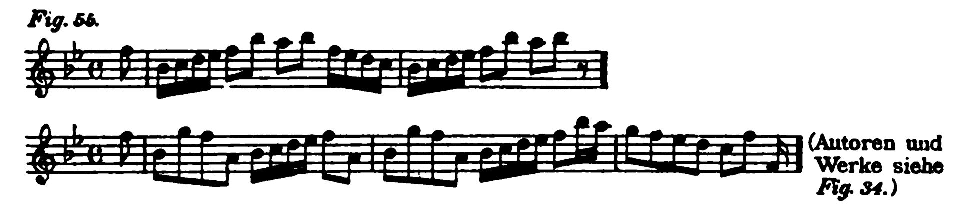
Fig. 54.



(Autoren und Werke siehe *Fig. 34.*)

Oft wird das (meist figurierte) Motiv wiederholt und bildet so oder unter Anhängung einer Kadenz den Vordersatz:

Fig. 55.



(Autoren und Werke siehe *Fig. 34.*)

Ob eine solche Motivwiederholung immer als Echo (*p*) behandelt werden soll, erscheint recht fraglich. Statt der Wiederholung des Motivs wird oft ein solches zuerst in der Grundgestalt, dann in figurierter Form gebracht, meist mit Kadenz:

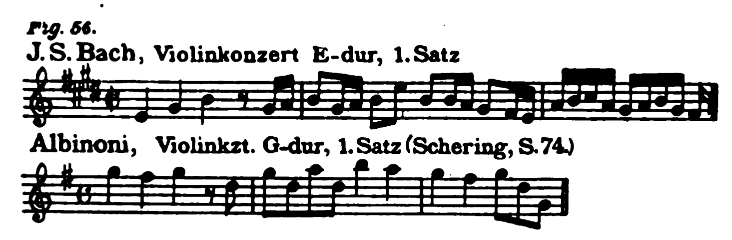


Fig. 56.
J. S. Bach, Violinkonzert E-dur, 1. Satz

Albinoni, Violinkzt. G-dur, 1. Satz (Schering, S. 74.)

Endlich kann eine zweigliedrige Sequenz den Vordersatz aufbauen:

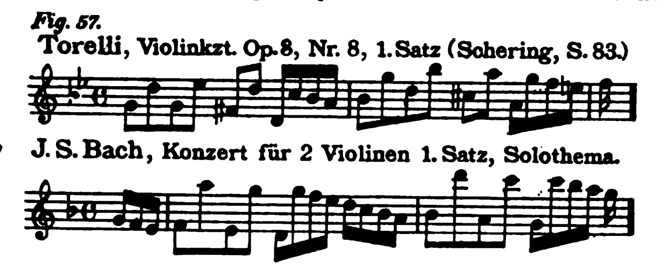


Fig. 57.
Torelli, Violinkzt. Op. 8, Nr. 8, 1. Satz (Schering, S. 83.)

J. S. Bach, Konzert für 2 Violinen 1. Satz, Solothema.

Phrasen der dritten und vierten Kategorie (über einem Ciaconabaß oder einem Orgelpunkt) bestreiten fast ausnahmslos ohne Anhängsel, Wiederholung oder Sequenzierung einen Vordersatz. Den Vordersätzen über Orgelpunkten (vierte Kategorie) kommen übrigens aus Motiven der zweiten Kategorie bestehende oft sehr nahe, wenn diese die Harmonieverbindungen I — I — I oder auch I — IV — I aufweisen. Man vergleiche die folgenden Beispiele (Bach, Violinkonzerte in *A-moll* und *E-dur*) mit Fig. 48:
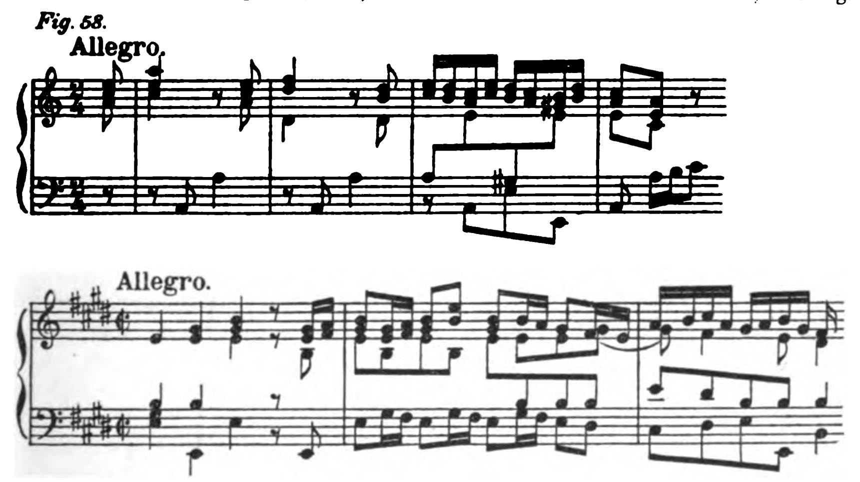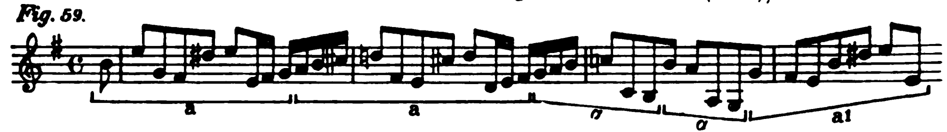


Fig. 58.

Für den letzten hier behandelten Vordersatztypus: Vordersatz selbst nach dem Fortspinnungstypus gebaut, liegt schon in Fig. 14 ein gutes Beispiel vor.

Es sei nun der Aufbau der Fortspinnung näher untersucht. Der harmonische Kern dieser Partien ist meist die Quintschrittsequenz. Melodisch hängen sie oft mit dem Vordersatz zusammen, häufig genug aber weisen sie auch selbständiges Motivmaterial auf. Die harmonische Sequenz hat immer die melodische im Gefolge. Als typisch kann folgende rhythmische Eigentümlichkeit bezeichnet werden: ist der Vordersatz mehrgliedrig angelegt (Wiederholung oder Sequenzierung eines Motivs, Aneinanderreihung mehrerer Motive), so sind die Sequenzmotive der Fortspinnung stets kürzer, meist halb so lang, als die Motive des Vordersatzes; es tritt also mit dem Beginne der Fortspinnung eine rhythmische „Verengerung" ein, analog der oben betonten Verengerung beim Ein-

tritt der Kadenzformeln am Schlusse von Vordersätzen. Ein treffliches Beispiel repräsentiert das Tuttithema aus Händels Concerto grosso in *E-moll* (1739), dritter Satz:

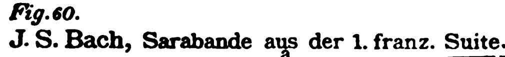
Fig. 59.
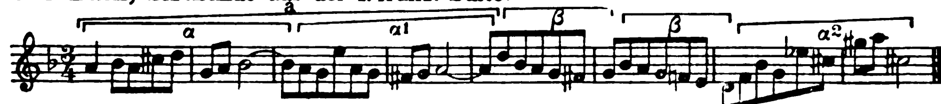


Besteht die Fortspinnung aus mehreren Sequenzgruppen, so hebt sich die zweite der ersten gegenüber gerne durch abermalige Verengerung ab, wie Fig. 16, die Gambensonate in *G-moll,* veranschaulicht. Das kurze Sätzchen ist überhaupt ausgezeichnet geeignet, einen tiefen Einblick in Bachs geniale Sequenztechnik zu gewähren. Die Fortspinnung zerfällt also in zwei Teile. Der erste Teil (Takt 3 bis 4) ist eine zweigliedrige Sequenz (erste Hälfte der fallenden Quintschrittsequenz in Moll) über die Phrase *c*, eingekleidet in einen Subdominantkanon; *c* stellt eine Umbildung von *b* dar: die Motive von *b* (α_1 und β) sind leicht verändert (in α_2 und β_1) und außerdem umgestellt. Der zweite Teil (Takt 5 bis 6) scheint anfänglich die Sequenz des ersten fortsetzen zu wollen, allerdings unter neuerlicher Modifizierung des zweiten Motivs von c (α_2 in α_3 durch Ausfüllung der Akkordschritte); doch sobald der Baß die IV erreicht hat, nimmt der bisherige Sequenzmodus ein Ende: über IV als Orgelpunkt in Achteln wird nur mit dem zweiten Motiv von c_1 (α_3) weiter sequenziert, der Abschluß der Kreismodulation also hinausgeschoben. Wir haben es mithin wiederum mit einer Sequenzverengerung zu tun.

Ist der Vordersatz selbst eine Sequenz, so unterscheidet sich diese von der Sequenz der Fortspinnung außer durch die Dimensionen ihrer Glieder oft auch noch durch ihre Art. Im Gegensatz zur Quintschrittsequenz der Fortspinnung bildet den Hauptsatz dann eine Sequenz im Akkord (siehe Fig. 51). Freilich kommen auch Fälle vor, die absolut keinen Unterschied in der harmonischen Anlage der Sequenzen von Vordersatz und Fortspinnung zeigen (vgl. das folgende Beispiel sowie Fig. 50):

Fig. 60.

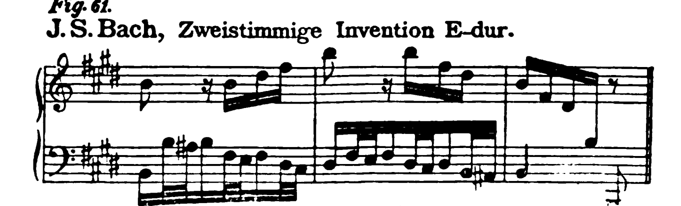




Relativ selten begegnet ein die Fortspinnung abschließender Epilog. In seiner primitivsten Form erscheint er als der Schlußkadenz der Fortspinnung angehängte Figurierung des Schlußakkords:

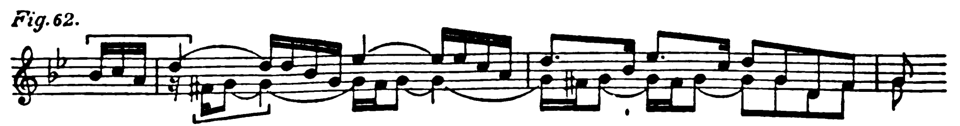
Fig. 61.

J. S. Bach, Zweistimmige Invention E-dur.



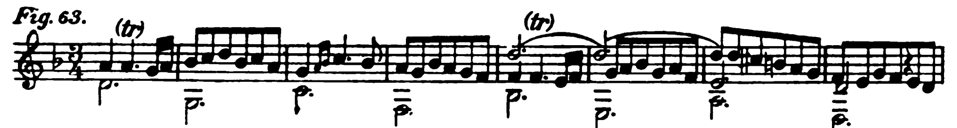
In Fig. 16 ist der Epilog dagegen als selbständiges, gegen die Fortspinnung stark kontrastierendes Gebilde entwickelt. Das herrschende Motiv γ ist ganz neu; es tritt in einer Intervallsequenz auf, wieder mit der Möglichkeit zweistimmiger Darstellung:

Fig. 62.



Zum rein melodischen Kontrast tritt also der der Sequenzart sowie eine rhythmische Verbreiterung gegenüber dem Schluß der Fortspinnung (γ ist halbtaktig, α_3 vierteltaktig). Der zweite Takt des Epilogs bringt dann wieder die Verengerung der Sequenz, analog dem Vorgang innerhalb der Fortspinnung. Wie es zu solch selbständigen Schlußgebilden kam, erläutert vielleicht Fig. 14. Auch hier findet sich ein kontrastierender, selbständiger Epilog; aber er ist nichts anderes als ein Diskantkontrapunkt über dem im Baß liegenden Vordersatzthema, also ein modifiziertes Zurückgreifen auf den Anfang.

Fig. 59 und 60 haben Fälle vorgeführt, in denen Vordersatz und Fortspinnung nur nach den Dimensionen ihrer Motive zu scheiden waren; in Melodik und Sequenzbau bestand kein Unterschied. Es gibt nun auch geschlossene Melodien, in denen eine Scheidung von Vordersatz und Fortspinnung überhaupt unmöglich wird; Ursache davon ist, daß eine einheitliche harmonische Basis oder melodische Linie vorliegt. Den ersten Fall zeigt das zweite Menuett der ersten französischen Suite von Bach, dessen erster Teil, nach dem Liedtypus gebaut, zwei ganz auf der Quintschrittsequenz basierte Hälften aufweist (Baß vereinfacht):



Ein typischer Repräsentant des zweiten Falles ist das Fugenthema des Tutti aus dem ersten Satze von Bachs Konzert für zwei Violinen in *D-moll*:
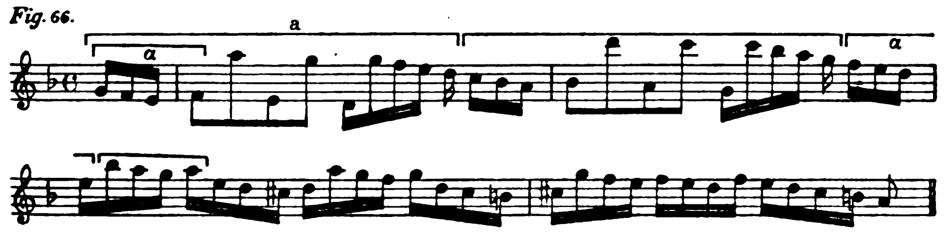


Dem Thema liegt die absteigende chromatische Quarte mit Kadenz zugrunde:
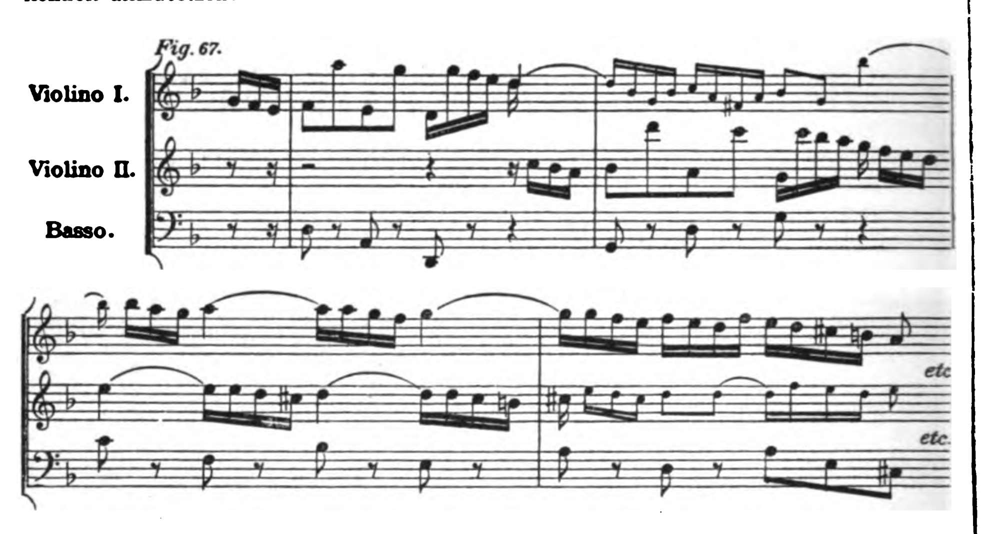


Es erscheint verlockend, hier an ein Gegenstück zu den Themen über Ciaconabässen zu denken: das Baßthema fungiert hier als Oberstimme, durch Figurierung rhythmisch interessanter gestaltet.
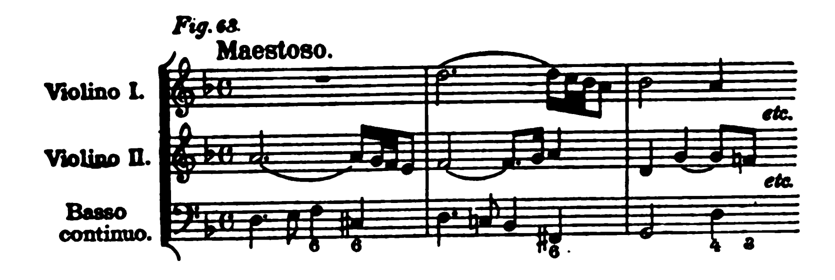
Der Liedtypus konnte von der Volksmusik hergeleitet werden; weit komplizierter gestaltet sich die Forschung nach den Quellen des Fortspinnungstypus. Daß Melodien, deren Vordersatz sich über einem Ciaconathema aufbaut, von den Ostinatosätzen der venetianischen und römischen Schule abstammen, darf wohl als sicher angenommen werden. Sind Vordersätze über Tonikaorgelpunkten eine vereinfachte Form des eben erwähnten Typus, so wären Melodien mit derartigen Kopfthemen als weiteres Entwicklungsstadium der ersten Art anzusehen. Für die übrigen Typen ist man dagegen ganz auf Vermutungen angewiesen. Eine Möglichkeit, das Problem zu lösen, scheinen Melodien mit sequenzierendem Vordersatz zu bieten; das Fig. 57, Nr. 2, zitierte Thema lautet in seiner Totalität:



Das eintaktige Motiv *a* wird sofort in der Subdominante (hier als Oberquart auftretend) sequenziert; an diesen Vordersatz schließt sich eine sechsgliedrige Sequenz (fallende Quintschrittsequenz in Moll) über das Motivbruchstück *x* als Fortspinnung. Schon der Vordersatz erweckt unwillkürlich die Vorstellung zweier sich antwortender Stimmen; die durchaus zweistimmige Anlage der Fortspinnung verstärkt diesen Eindruck noch bedeutend und es ist gar nicht schwer, ihn in die Wirklichkeit umzusetzen:



Es resultiert mithin ein Stückchen Fuge, etwa aus einer Kirchensonate *à tre,* mit rein harmonisch begleitendem Baß: eine Themadurchführung mit anschließendem motivischen Zwischenspiel. Daß die Beantwortung in der Quarte statt in der Quinte erfolgt, tut dem Fugencharakter keinen Eintrag; die Quartbeantwortung war in den fugierten Sätzen der Kirchensonaten des 17. Jahrhunderts sehr beliebt [1]). Bachs Thema repräsentiert also Exposition und erstes Zwischenspiel einer zweistimmigen Fuge, aber in eine einzige Stimme zusammengezogen, ich möchte sagen „monodisiert", etwa vergleichbar der Projektion eines Körpers auf eine Ebene. Ein Partiturbild, wie das rekonstruierte, begegnet häufig; ein sehr frühes Beispiel bietet Salomone Rossis *„Sonata detta La Moderna",* op. 12 (spätestens 1613 komponiert), abgedruckt in Riemanns Abhandlung „Die Triosonaten der Generalbaßepoche" [2]).

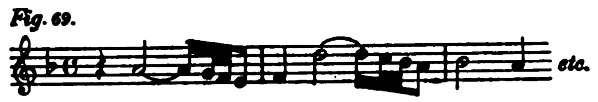


[1]) Die Sequenz in die Oberquarte (besonders in Moll) bildet die Grundlage von Bachs schönsten Melodien, wie: Arie „Erbarme dich, mein Gott" aus der Matthäus-Passion; Arie „Mit Verlangen" aus der Kantate „Phöbus und Pan" (XI/2); „Siciliano" aus der vierten Sonate für Klavier und Violine Cm. (IX). Auf die nahe Verwandtschaft dieser Themen weist schon Schweitzer hin („J. S. Bach", S. 367 und 648).

[2]) „Präludien und Studien", Bd. III, S. 129 ff.

Die Monodisierung der beiden Violinparte wäre hier übrigens sehr leicht zu bewerkstelligen:

Fig. 69.



Bach hat auf keinen Fall an eine Fugenexposition gedacht, als er sein Thema niederschrieb; er operierte mit einem schon fertigen Thementypus, wie das Thema von Torelli, Fig. 57, Nr. 1, spätestens 1708 komponiert, bezeugt[1]). Daß nun nach dem Fortspinnungstypus gebaute Melodien wirklich aus der Monodisierung polyphoner Sätze hervorgegangen sein können, wird sehr wahrscheinlich, wenn man sich eine bedeutsame Konstatierung Hugo Riemanns vor Augen hält. In der Studie „Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform" [2]) schreibt der Forscher (S. 161 f): „Zieht man in Betracht, daß für die *Canzon per sonar*, oder wie man sie bald kurzweg nannte, Sonate, zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Fugierung mindestens eines Hauptteiles durchaus selbstverständlich war, so mußte der Versuch, die Melodieführung der Kanzone auf ein einziges Soloinstrument mit nur stützendem Baß zu übertragen, ... naturgemäß darauf führen, dieser einen Stimme allein eine Art Fugenarbeit zuzuweisen." Riemann gibt leider keine Notenbeispiele bei, aber das Resultat dieser Versuche muß eine Art Fortspinnungstypus mit sequenzierendem Vordersatz gewesen sein. Das Bestreben, dem Vordersatz jeden Nachklang an die ehemalige Imitationsstruktur zu benehmen, mag zu den rein homophonen, harmonisch einfachen Vordersatztypen geführt haben. Der Fortspinnungstypus hätte also bei Richtigkeit unserer Annahmen wenigstens zwei Wurzeln: den monodisierten polyphonen Satz und die Formen mit *Basso ostinato*.

Fassen wir die Resultate, die Bildung der nach dem Fortspinnungstypus gebauten Melodien betreffend, kurz zusammen: die Vordersätze sind einteilige Gebilde, nie wirklich aus zwei korrespondierenden Perioden zusammengesetzt, höchstens Ansätze dazu in Gestalt von Motivwiederholung oder Motivsequenz aufweisend; die Fortspinnungen, meist viel ausgedehnter als die Vordersätze, sequenzieren unter Beschleunigung des Harmoniewechsels motivisch verwandt oder kontrastierend weiter, ein kurzer Epilog, gleichfalls nur durch Wiederholung oder Sequenzierung eines Motivs einigermaßen geschlossen erscheinend, kann abschließen.

Die Motivbildung wurde schon berührt, doch sind noch einige prinzipielle Feststellungen nötig, die sich aber nur durch Heranziehung der Wiener klassischen Motivbildung durchführen lassen. Damit beginnt der Vergleich beider Stilrichtungen, der dann auf dem Gebiete der Melodiearchitektonik seine Fortsetzung finden soll.

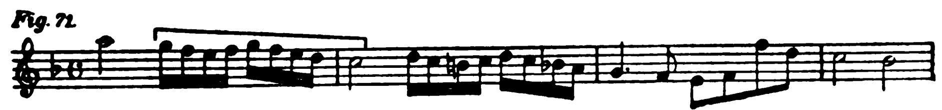
Die altklassische Motivbildung kennt im allgemeinen keine scharfe Differenzierung der einzelnen Taktteile nach Harmonie und Rhythmus; harmonische und rhythmische Ruhe auf dem besten Taktteil, dem unmittelbar nach dem Taktstriche, ist sehr selten. Und gerade diese Art Motivstruktur birgt das Wesen des Wiener klassischen „Cantabile", im Tanzsatz

Fig. 70.
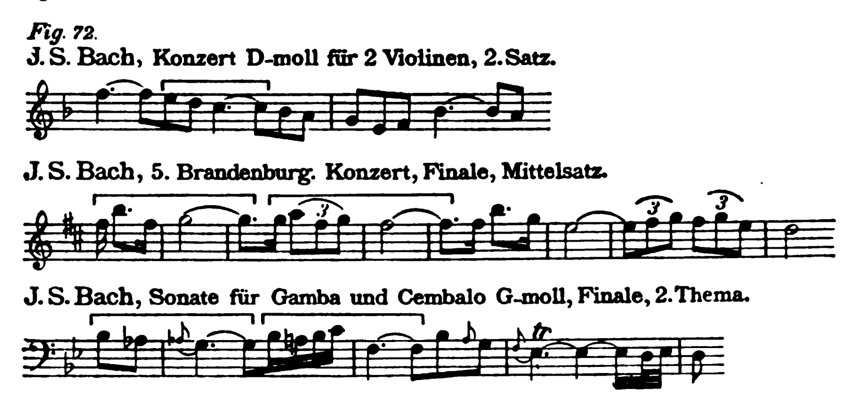


ebenso wie im Sonatensatz

Fig. 71.
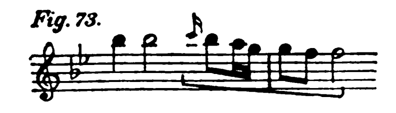


[1]) Schering denkt gleichfalls an eine direkte Anlehnung Bachs an den älteren Meister (S. 83).
[2]) „Präludien und Studien", Bd. III, S. 157 ff.

Bringen Werke des altklassischen Stils solche Motive, so findet man stets „moderne" Anklänge darin:



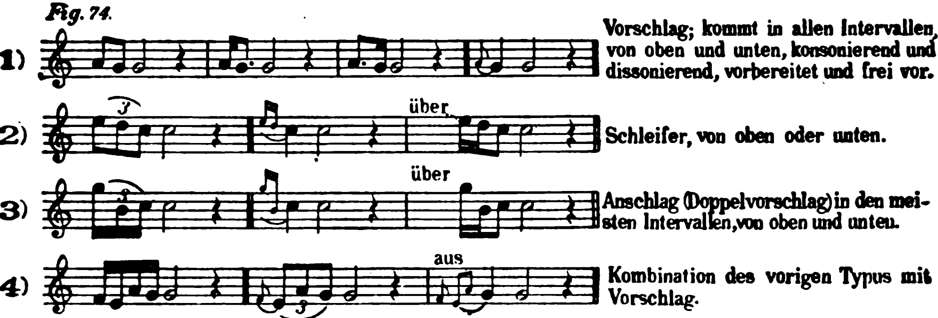
Die „Modernität" der bezeichneten Motive ist nicht zu verkennen. Das erste Beispiel kehrt übrigens in Webers „Oberon" (Lied der Meermädchen) fast unverändert, in Mendelssohns „Sommernachtstraum-Ouverture" etwas modifiziert wieder. Es ist sehr bemerkenswert, daß Bach zu den Themen Nr. 2 und 3 tatsächlich die Vortragsbezeichnung „cantabile" setzt; diese Vorschrift begegnet meines Wissens nur noch ein einzigesmal in seinen Werken, im Beginn des Mittelteils der Sinfonia zur Kantate „Am Abend aber desselbigen Sabbaths", wo es sich um ein ganz analoges Thema handelt. Der „kantable" Motivbau erreicht seine volle Ausbildung bei Beethoven, bei Mozart und Haydn wird meist die rhythmische, oft auch die harmonische Ruhe des schwersten Taktteils gestört. Die genannten Meister bevorzugen auf dem schwersten Taktteil statt der ungebrochenen langen Note den Rhythmus *„alla lombarda"* oder die Tonrepetition in kurzen Notenwerten, oft kombiniert mit der harmonischen Ruhestörung des V o r h a l t s respektive der unvorbereiteten Dissonanz. Die beiden Anfangstakte des Tutti im ersten Satz von Mozarts Violinkonzert Nr. 1 in *B-dur* illustrieren einen Typus derartiger Motivbildung zur Genüge:



Der erste Volltakt zeigt den *alla lombarda*-Rhythmus in seiner Grundform: weibliche Endung ohne Änderung der Tonhöhe; das zweite, durch Erscheinen des Auftaktes vervollständigte Auftreten des Motivs verbindet den nämlichen Rhythmus mit einem Vorhalt, u. zw. in einer charakteristischen Weise, die Riemann[1]) als „Mannheimer Seufzer" bezeichnet hat. Riemann charakterisiert die „Seufzer" als „Portamenti" oder „Vorhaltsbildungen und ihnen nachgebildete weibliche Endungen im Akkord". Den Zusammenhang mit dem *alla lombarda*-Rhythmus hat schon Schering erkannt, da sich folgender Passus in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts"[2]) nur auf Seufzermotive beziehen kann: „Die Melodiebildung (sc. bei Joh. Christ. Bach) ... gründet ihre aus Vorhalten und einer neuen Art von lombardischem Geschmack entwickelten Motive auf pian-e-forte-Effekte." Tatsächlich stehen alle Seufzerbildungen auf der genannten rhythmischen Basis; sie entstehen daraus durch Ornamentierung der ersten, kurzen Note mit Hilfe damals gebräuchlicher Verzierungsarten. Im folgenden ist jeder Seufzerspezies ihre Urform gegenübergestellt:

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, VII/2, Einleitung, S. XIX ff.
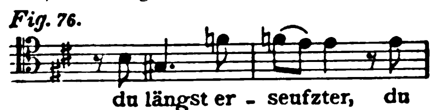
[2]) S. 147.



Daß diese Ableitungen keine willkürlichen Konstruktionen darstellen, beweisen primitive Schreibarten der einzelnen Typen. Die Notierung für den ersten Typus würde den ausgeschriebenen Vorschlag deutlich verraten, doch kommt auch die Schreibweise mit dem tatsächlichen Vorschlag oft genug vor. Spezies 2 findet sich oft in der Rhythmisierung , für Spezies 3 sei eine Stelle aus Phil. Em. Bachs Klaviersonaten [1]) zitiert:
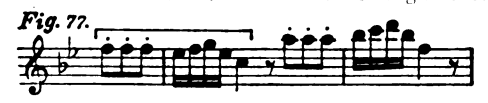


In schnellem Tempo ist die Verschleifung dieser primären Rhythmen zu Triolen kaum vermeidbar. Die portamentoartige Schreibweise für den Vorhaltseufzer dürfte umgekehrt in langsamen Sätzen entstanden sein. Die Bezeichnung „Seufzer" ist glücklich gewählt; sie trifft nicht nur im allgemeinen trefflich den ästhetischen Charakter dieser Bildungen, sondern es finden sich auch in der Vokalmusik Beispiele für tatsächliche Vertonung der Worte „Seufzer" oder „seufzen" durch derartige Motive, auch schon im altklassischen Stil, wie vorgreifend erwähnt sei:
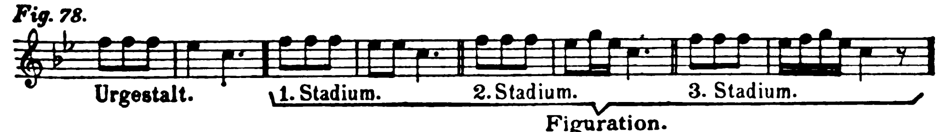


(J. S. Bach, Arie „Ach, schlage doch bald" aus der Kantate „Christus, der ist mein Leben", Ges. A. XXII, 151).

Ein analoges Beispiel, ein Lied von Erlebach (Ende des 17. Jahrhunderts) bringt Riemann in „Beethoven und die Mannheimer" (Die Musik, VII, drittes Quartal, S. 95).

Diesen Ornamentierungen der ersten, kurzen Note des *alla lombarda*-Schema stehen andere, diastematisch abweichende, in rhythmischer Hinsicht sehr nahe. Der Seitensatz des Fig. 73 zitierten Mozartschen Stückes beginnt folgendermaßen:
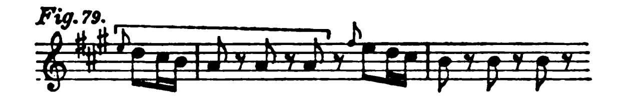


Der Grundrhythmus ist unverkennbar, die beiden Töne des weiblichen Motivschlusses aber gehören wohl dem nämlichen Akkord an, zeigen jedoch verschiedene Tonhöhe. Die mutmaßliche Genesis der Figuration veranschaulicht Fig. 78:



[1]) Trésor des Pianistes, Bd. XII, S. 454 (Sammlung 10, Sonate 5).

Die Figuration geschieht also durch einen Akkordton und einen Durchgang; die Motivbildung ist in rhythmischer Hinsicht der des „Seufzers" sehr ähnlich.

Durch die Einführung weiblicher Motivschlüsse (*alla lombarda* und seine Modifikationen) wird der Cantabile-Charakter eines Themas nicht beeinträchtigt, wohl aber durch die Auflösung der langen Schlußnote eines Motivs in Tonrepetitionen. Folgendes Beispiel zeigt einen solchen Fall:



Mozart, Violinkonzert, *A-dur*, 1. Satz, Seitenthema.

Das Motiv erscheint bei der unmittelbar folgenden Wiederholung des Themenvordersatzes in folgender nach dem gleichen Prinzipe variierten Gestalt:



Auch in derartige Motivschlüsse finden „Seufzer" Eingang:

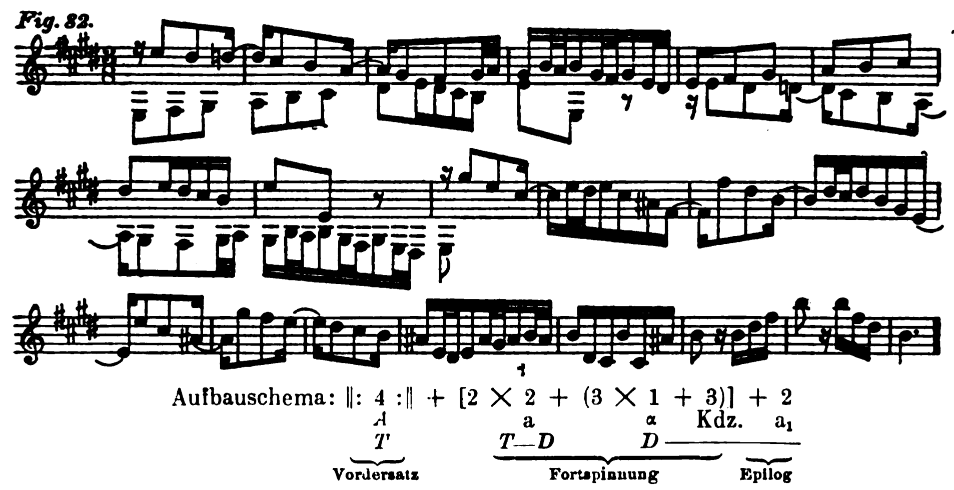


Kurz zusammengefaßt: das Wesen Wiener klassischer kantabler Motivbildung besteht in der Verbindung bewegter Auftakte und langgehaltener Motivschlüsse; die Vollendung führt erst Beethoven herbei, bei Haydn und Mozart wirkt das kantable Motiv infolge weiblicher Motivschlüsse verschiedener Form viel weicher, oft weichlicher, oder die Kantabilität fehlt andererseits ganz infolge Zerlegung der Motivschlußnote. Damit ist natürlich nur eine kleine Zahl von Divergenzen zwischen alt- und neuklassischer Motivbildung erklärt.

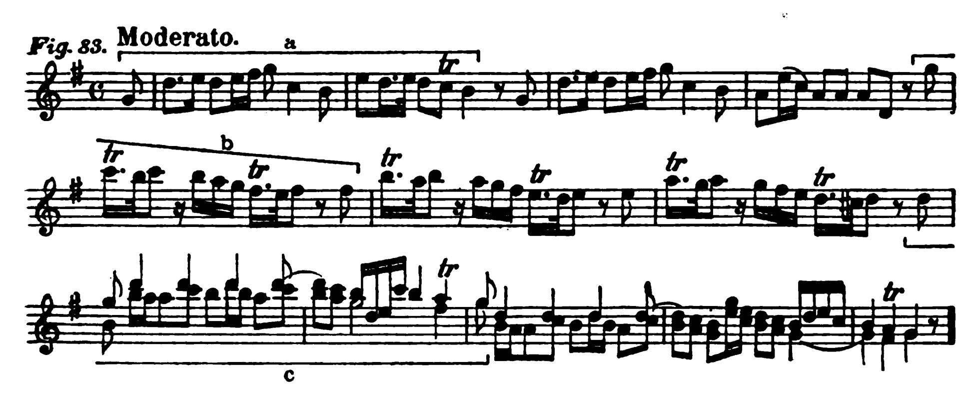
Wir gehen zur Betrachtung des Wiener klassischen Melodiebaus über, zunächst im Hinblick auf die Tanzsätze, die allerdings infolge Absterbens der Suitenliteratur eine weit geringere Rolle als früher spielen. Sie sind auf Sonatenmenuette und wirkliche Tanzmusik reduziert. In den Tanzstücken, die mit der gleichzeitigen Volksmusik in engerem Zusammenhange stehen, also in den „ländrischen" und „deutschen" Tänzen, herrscht der Liedbau fast uneingeschränkt; die Menuette und Kontratänze weisen meist einfache Formen des Fortspinnungstypus auf, manchmal freilich dringt mit Ländlermelodik auch der Liedtypus ein (vgl. das Menuett in Beethovens *Es-dur*-Septett). Die Rondoritornelle sind fast ausnahmslos nach dem Liedtypus gebaut, ebenso wie im altklassischen Stil und später in der Romantikerzeit. Die Untersuchung des Melodiebaus in den größeren Formen hat mit der Frage zu beginnen: Welcher Kategorie architektonischer Gebilde gehören nach dem Fortspinnungstypus gebaute Melodien an? Haben wir in dem Bachschen Sonatenritornell (Fig. 16) etwas vor uns, das einer Wiener klassischen „Melodie" entspricht, oder handelt es sich um ein Äquivalent einer größeren Form?

Die Antwort kann nur lauten: Der achttaktige Bachsche Satz ist einem ganzen Wiener klassischen Tuttisatz mit allen seinen Teilen als äquivalent zu betrachten, nicht etwa dem Anfangsthema eines solchen. Dieser geschlossenen Anfangsmelodie entsprechen vielmehr nur die ersten zwei Takte des Bachschen Tutti, also der Vordersatz. Daß dem so ist, soll eine chronologisch geschlossene Reihe von Kunstwerken dartun, in die freilich auch Werke der Übergangszeit vorgreifend einbezogen werden müssen. Die

architektonische Identität der in Fig. 16 angeführten Bachschen Melodie mit dem ersten Teil der zweistimmigen Invention in *E-dur* desselben Meisters bedarf keiner Beweisführung; der einzige Unterschied besteht darin, daß die tuttiartige Gambenmelodie die Grundtonart wahrt, während der Inventionsabschnitt zur Dominanttonart moduliert. Die Modulation liegt, da es sich um den Fortspinnungstypus handelt, in der Fortspinnung. Hier der erste Teil der Invention:
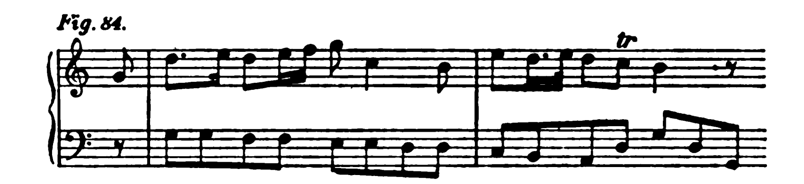


Der Vordersatz besteht aus einer viertaktigen Gruppe, die mit im doppelten Kontrapunkt der Oktave vertauschten Stimmen wiederholt wird. Die Vordersatzphrase gehört in eine Kategorie mit Fig. 65, sie ist ein als Oberstimme auftretender Ciaconabaß (absteigender Skalenteil) mit angehängter Kadenz. Die bis auf den Stimmentausch unveränderte Wiederholung verleiht dem Vordersatz eine Art melodischer Geschlossenheit, eine in der Barockmusik äußerst seltene Erscheinung. Die an die Melodik des Vordersatzes anknüpfende Fortspinnung besteht aus zwei Teilen: einer gegenüber dem Vordersatz rhythmisch verengerten, zur *D* modulierenden Gruppe 2 × a und einer zweiten abermals verengerten mit Schlußkadenz 3 × 1 + 3, schon ganz in der *D* gelegen. Der kurze Epilog wurde schon in Fig. 61 vorgeführt. Den nämlichen Aufbau zeigt Exposition und Reprise des ersten Satzes von Pergolesis Triosonate in *G-dur* (Riemann, *„Collegium musicum“* Nr. 29, komponiert um 1731). Als Beispiel die Reprise:
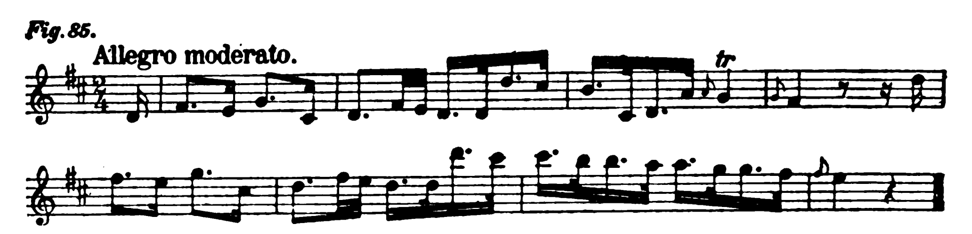


Also viertaktiger Vordersatz, dreitaktige Fortspinnung, fünftaktiger Epilog. Der Vordersatz ist nach dem Liedtypus gebaut, sein Vordersatz a (Melodie mit Baß):

Fig. 84.



gehört den Phrasen über Ciaconabässen an. Damit ist ein wichtiger Schritt getan: eine Phrase, die im altklassischen Stil für sich einen Vordersatz im Fortspinnungstypus abgegeben hätte, wird hier mit einem bis auf die abweichende Kadenz identischen Nachsatz versehen, der Vordersatz einer nach dem Fortspinnungstypus gebauten Melodie wird also nach dem Liedtypus konstruiert. Fortspinnung und Epilog bieten nichts Neues: erstere basiert auf der Quintschrittsequenz, letzterer zeigt Taktwiederholung. Bemerkenswert ist nur, daß die melodische Abhängigkeit der letztgenannten Partien vom Vordersatz nicht so groß ist wie in altklassischen Melodien, z. B. in der *E-dur*-Invention (Fig. 82). Was Pergolesi ahnen läßt, tritt schon in einer Jugendsonate von Haydn offen zutage: der Fortspinnungstypus wird zur Form der Exposition des Sonatensatzes, natürlich mit Ausschluß des Seitensatzes; der Vordersatz wird dabei zum Hauptsatz, die Fortspinnung zur Überleitungspartie, der Trägerin der Modulation, der Epilog je nach der Stellung des eingeschobenen Seitensatzes zum Abschluß der Überleitung oder zum Sonatenepilog. Das genannte Werk Haydns ist die vor 1767 entstandene Klaviersonate in *D-dur*, Nr. 14 der Petersschen Ausgabe. Der Hauptsatz des ersten Allegro deckt sich in jeder Hinsicht mit dem zitierten Vordersatz von Pergolesi:

Fig. 85.



Auch hier eine Melodie nach dem Liedtypus, deren zwei Teile auf einem Ciaconabaß (vgl. Fig. 46) aufgebaut sind:

Fig. 86.



Die Fortspinnung oder Überleitung besteht aus zwei Sequenzengruppen, einer zur *D* modulierenden und einer schon in der neuen Tonart stehenden; ein kurzer Epilog schließt in der *D* ab. Nun folgt der später behandelte Seitensatz, woran sich die eigentliche Epiloggruppe reiht, die aber auf den Epilog der Überleitung zurückgeht. Von dieser Reminiszenz abgesehen, kontrastieren alle Satzteile melodisch gegeneinander.

Der Nachweis, daß eine Melodie vom Fortspinnungstypus einer Wiener klassischen Sonatenexposition entspricht, ermöglicht den direkten Vergleich der korrespondierenden Satzteile. Architektonisches Grundprinzip für geschlossene neuklassische Melodien um 1780 ist bilaterale Symmetrie, zweiteilige Anlage. Die geschlossenen Melodien (Haupt- und Seitensatz), manchmal auch die Epiloge, zeigen direkten Liedtypus oder eine daraus entwickelte Tendenz zur Wiederholung, zum min-

desten liegt eine zweigliedrige Sequenz im harmonischen Verhältnis I—V, V—I oder I—IV, V—I vor. Die Divergenzen zwischen Haydns und Mozarts Expositionsgestaltung sollen später ausführlich erörtert werden; das genannte Grundprinzip hat für beider Melodiebau Geltung. Am handgreiflichsten tritt der Unterschied zwischen barockem Vordersatz und Wiener klassischem Hauptsatz hervor, wenn Phrasen, die im alten Stil allein den Vordersatz bildeten, im neuen, mit einem Nachsatz versehen, den Hauptsatz darstellen; es handelt sich dabei oft um Phrasen über den charakteristischen Ciaconabässen. Die Hauptsätze bei Pergolesi (Fig. 83) und Haydn (Fig. 85) bieten gute Beispiele, ebenso die folgenden Stellen (Nr. 1: Haydn, Klaviertrio, *C-dur*, Volksausgabe Breitkopf & Härtel, Nr. 3, Finale. Nr. 2: Mozart, Streichquartett, *D-moll*, Köchel Nr. 421, erster Satz):

Fig. 87.

Nr. 1.

Presto.

Nr. 2. (nur Vl. 1 und Cello.)

Allegro moderato.

Viola
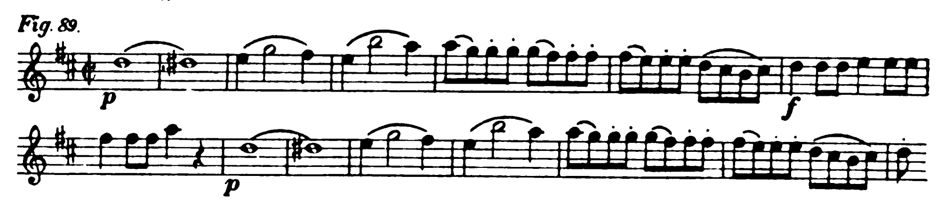
Außerdem[1]) finden sich zahlreich Hauptsätze vom Liedtypus mit andersartiger Kon-

[1]) Daß der altklassische einteilige Melodietypus über Ciaconabässen nicht ganz ausstirbt, beweist das Vorspiel zu Mozarts Lied „Die betrogene Welt" (Köchel Nr. 474):

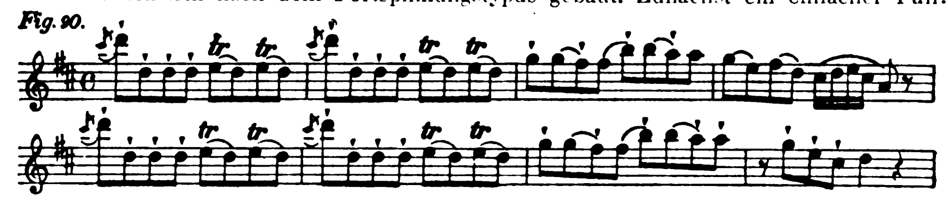




struktion der Melodiehälften; als wahllos herausgegriffenes Beispiel diene Mozarts Ouverture zu „Don Giovanni":
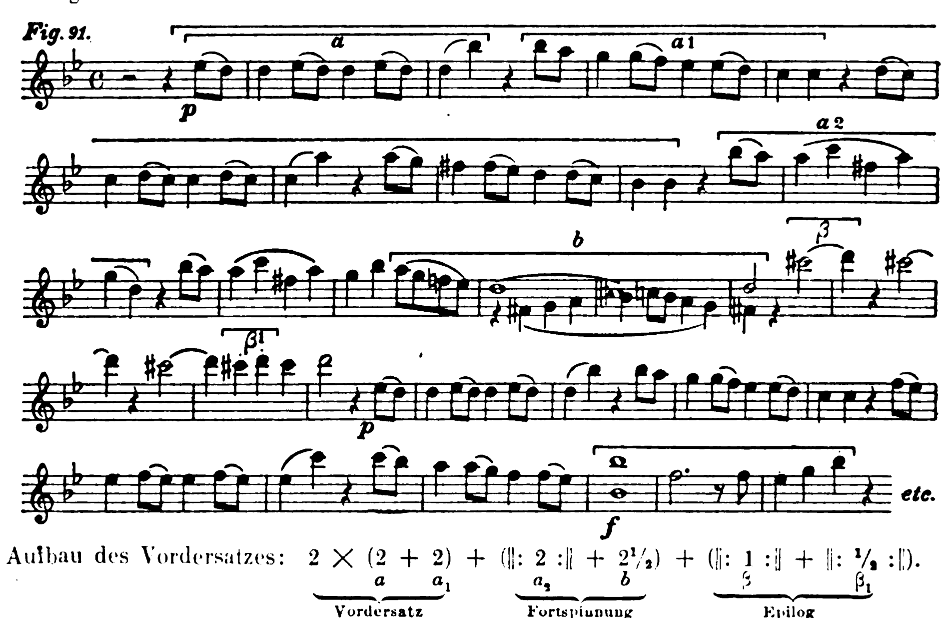


Vorder- und Nachsatz von Hauptsatzmelodien nach dem Liedtypus sind oft wie im altklassischen Stil nach dem Fortspinnungstypus gebaut. Zunächst ein einfacher Fall:



(Haydn, Klaviersonate, *D-dur,* Peters Nr. 7, komponiert 1780.)

Aufbau: ‖: ‖: 1 :‖ + 2 :‖ (Vorders. — Fortsp.) Die Anlage deckt sich vollkommen mit der des Fig. 50 angedeuteten Bachschen Menuetts (Vordersatz entsteht durch Motivwiederholung, Fortspinnung in den Dimensionen des Vordersatzes), doch ist die Fortspinnung bei Haydn nicht auf der Quintschrittsequenz aufgebaut. Gleichfalls sehr häufig sind aber die schon erwähnten Fälle, in denen der Vordersatz so ausgedehnt ist, daß der übrigens nach wenigen Takten in die Überleitung verlaufende Nachsatz in dieser seiner Funktion kaum kenntlich wird und nur als flüchtige Wiederaufnahme des Satzanfangs erscheint:
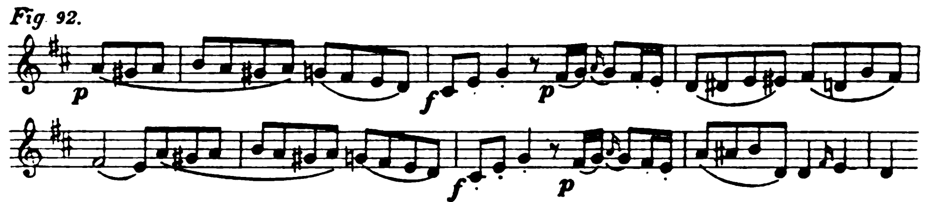


Aufbau des Vordersatzes: $2 \times (2 + 2) + (‖: 2 :‖ + 2\frac{1}{2}) + (‖: 1 :‖ + ‖: \frac{1}{2} :‖)$.

(a, a_1 — Vordersatz; a_2, b — Fortspinnung; β, β_1 — Epilog)

Der Vordersatz zeigt Fortspinnungstypus mit einer zweigliedrigen Sequenz über I—IV, V—I als Vordersatz. Die Fortspinnung endet mit einer phrygischen Kadenz auf

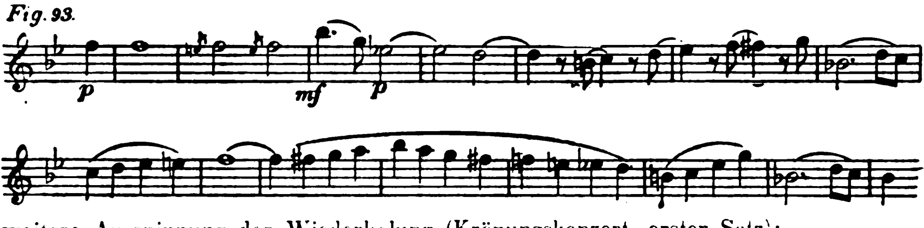
der fünften Stufe, deren mehrfache Wiederholung in einfacher, dann doppelter Verkleinerung den Epilog bildet. Nun scheint der Nachsatz zu beginnen, kommt aber über die Vordersatzgruppe nicht hinaus und mündet nach Erreichung der Paralleltonart in die Überleitungsgruppe. Zwischen diesem Hauptsatztypus und dem reinen Liedtypus gibt es so viele Übergänge, daß es vollkommen berechtigt ist, ihn als höhere Entwicklungsstufe des Liedtypus zu betrachten.

In Seitensätzen ist der Liedtypus ungemein häufig, z. B.:
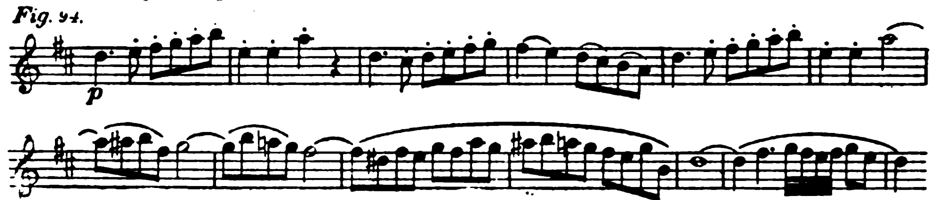


Mozart, Violinkonzert, *D-dur* (Ges. Ausg. Nr. 4), erster Satz.

Man findet hier auch Varianten, die wir schon bei den altklassischen Tanzsätzen angetroffen haben: Variierung der Wiederholung (Finale der *G-moll*-Symphonie):



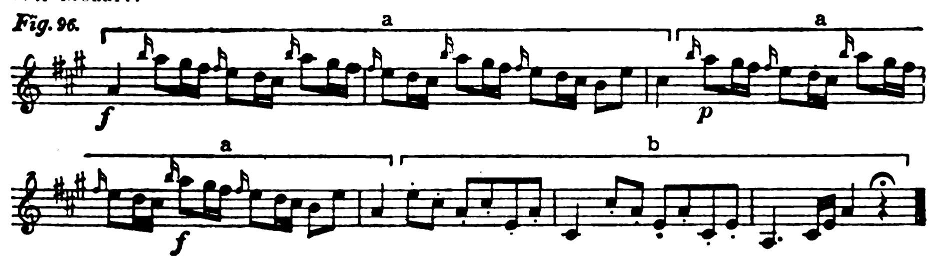
weitere Ausspinnung der Wiederholung (Krönungskonzert, erster Satz):



In den reifsten Werken Haydns und Mozarts ist auch der Epilog, die Schlußgruppe der Exposition, nach dem Liedtypus gebaut, wie die Ouverture zur „Hochzeit des Figaro" zeigt:



Meist ist der Epilog freilich nur eine mehr oder weniger weit ausgesponnene Kadenz, die durch einfache Wiederholung eine Art melodischer Geschlossenheit erhält; ein typisches Beispiel enthält das erste Tutti des bekannten Violinkonzertes in *A-dur* von Mozart:
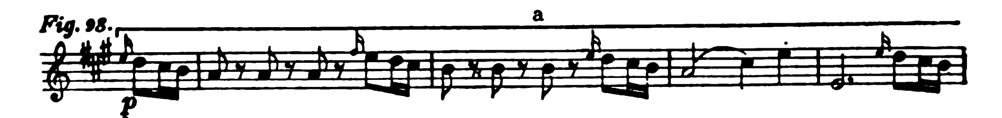


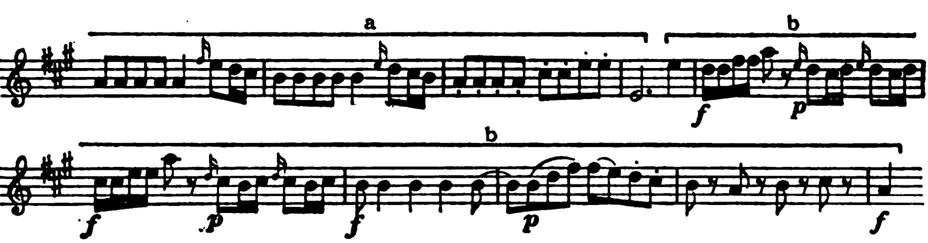
Auf den eigentlichen Epilog (a) folgt die Schlußakkordbekräftigung b. Mitunter holen diese Kadenzwiederholungen sehr weit aus; so zählt der Epilog im ersten Satz von Mozarts Klaviersonate, *C-dur* (Peters Nr. 2, 1779 entstanden), 17 Takte, nimmt mithin fast den dritten Teil der Exposition (58 Takte) ein.

Haupt- und Seitensätze werden nicht ausschließlich nach dem Liedtypus gebaut, sie weisen auch volkstümliche Formen des Fortspinnungstypus auf: den Vordersatz bildet eine Phrasenwiederholung oder einfache Sequenz (I—V, V—I), die Fortspinnung ist höchstens ebensolang wie der Vordersatz und hat Nachsatzcharakter. Als erster Beleg der Hauptsatz des ersten Tutti aus Mozarts Violinkonzert in *A-dur:*

Fig. 97.
Allegro aperto.

Der Vordersatz zeigt den Aufbau 2 × 4 über der Harmoniefortschreitung I—V, V—I, die Struktur der Fortspinnung ist $(3 \times \frac{1}{2} + \frac{1}{2}) + 2 \times 1 + (\frac{1}{2} + 4 \times \frac{1}{2} + \frac{1}{2})$, zusammen sieben Takte. Analog ist der in Fig. 79 und 80 zitierte Seitensatz des nämlichen Werkes gebaut:





Auffallend ist der scharfe dynamische Kontrast zwischen dem Hauptsatz (*a*) und der Fortspinnung (*b*), der in anderen analogen Fällen mit harmonischem und phthongischem Kontrast kombiniert wird.

Noch einige Worte über den Bau der Elemente des Fortspinnungstypus im Wiener klassischen Stile. Der genannte Melodiebautypus tritt, den bisherigen Untersuchungen gemäß, in zweifacher Funktion auf: als Strukturtypus für Haupt- und Seitensätze und für die beiden Hälften von Melodien des Liedtypus. Seine Elemente, Vordersatz und Fortspinnung, zeigen keine prinzipiellen Unterschiede nach den beiden Verwendungsarten. Die altklassischen Vordersatztypen erscheinen noch zum Teil, aber in charakteristischen Umbildungen. Die Phrasen über Ciaconabässen kommen meines Wissens als Vordersätze nicht mehr vor; sie sind auf den Liedtypus beschränkt. Phrasen mit der latenten Harmoniefolge I—IV—V—I sind häufig, erscheinen aber stets als zweigliedrige Sequenz (erstes Glied I—IV, zweites V—I) mit breiter, mehrtaktiger Ausgestaltung der Glieder. Die Motive im Rhythmus ♩♩♩𝄽 endlich und ihre Figurationen spielen gleichfalls eine große Rolle, oft wiederum in charakteristischer Verwendungsart: sie werden Glieder breiter zweigliedriger Sequenzen auf einfachster harmonischer Basis (z. B. I—V, V—I):


Fig. 99.

Das rhythmisch-harmonische Grundschema stellt sich folgendermaßen dar:

𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝄼 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝄼 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝄼 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝄼 |

I I I V I V V V V I V I

Charakteristisch an diesem Beispiel ist ferner die Unisonosetzweise des ersten Motivs mit Hinzufügung der Schleifer sowie die schroffe Kontrastierung des zweiten in melodischer, symphonischer und phthongischer Hinsicht.

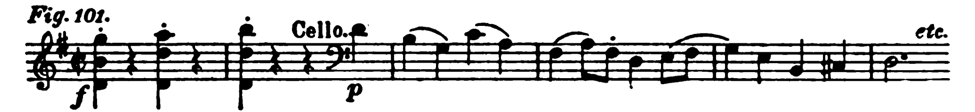
Die letztbesprochene Motivkategorie findet auch in Melodien vom Liedtypus Verwendung, u. zw. oft in einer eigentümlichen Weise, die die folgenden Takte veranschaulichen (Haydn, Klaviersonate, *F-dur*, Peters Nr. 13, entstanden 1776, erster Satz, Hauptsatz):



Fig. 100.
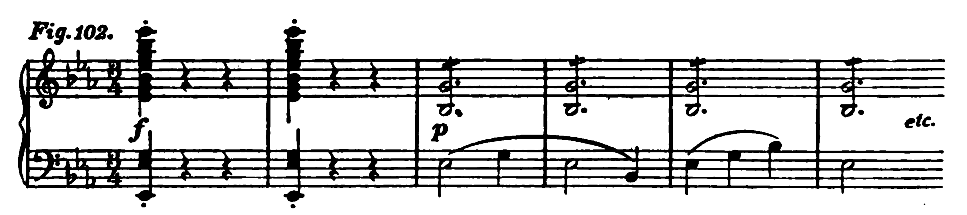
Der Vordersatz besteht aus der zweitaktigen geschlossenen Phrase *b*, der das eintaktige Motiv *a* vorangeht; *a* gehört zum Vordersatz, da es mit diesem im Nachsatz wiederholt wird, ist aber mit *b* nicht organisch verbunden, sondern der Phrase bloß vorangestellt und bewirkt unregelmäßige Taktzahl des Vordersatzes. Von hier ist nur mehr ein Schritt zu denjenigen Melodien im Liedtypus, denen ein Motiv vom Grund-

rhythmus ♩♩♩𝄽 wie eine Intrada vorangeht, als „Vorhang“ nach Riemanns Terminologie („Große Kompositionslehre“):



(Haydn, Quartett, op. 76, Nr. 1, erster Satz.)
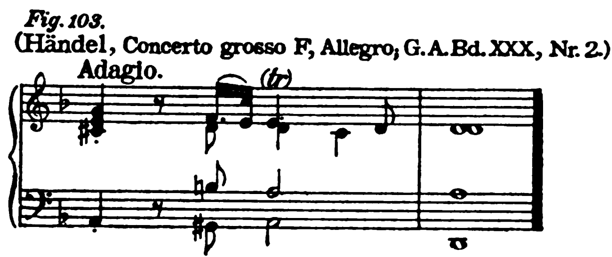
Die zwei Akkordschläge am Beginn des ersten Satzes von Beethovens „Eroika“ gehen zweifellos auf diesen Usus zurück:



Nach Besprechung des Aufbaues von Hauptsatz, Seitensatz und Epilog wäre noch auf die Ausgestaltung der Überleitung, des Nachfolgers der alten Fortspinnung, einzugehen. Die Behandlung dieses Teiles der Exposition ist jedoch bei den beiden älteren Meistern der Wiener klassischen Epoche so verschieden, daß wir ihre Untersuchung im Zusammenhange mit der Betrachtung der besonderen melodischen Eigentümlichkeiten Haydns und Mozarts vornehmen wollen. Beiden gemeinsam ist nur die Vermeidung der Quintschrittsequenz als Modulationsmittel innerhalb der Überleitung.

Noch ein wichtiger, zum Teil ins Gebiet der Melodik fallender Faktor ist zu behandeln, die Kadenz. Der ästhetische Eindruck der barocken Kadenz ist der des höchsten Pathos; ein guter Teil der oft konstatierten pathetischen Wirkung altklassischer Sätze geht auf die Kadenzbildung zurück. Eine der Hauptursachen dieser Wirkung liegt darin, daß die barocke Kadenz stets ohne jede Wiederholung einzelner Schritte, wenn auch oft in ihrer Gänze repetiert, auftritt, im vollsten Gegensatz zur neuklassischen, die an die volle Stufenreihe I—IV—V—I eine mehrfache Repetition des letzen Schrittes V—I, gewöhnlich in rhythmischer Verkleinerung, hängt und oft noch mehrmalige Wiederholung des Schlußakkordes bringt. Das Bestreben des ausführenden Musikers, im alten Stil den Abschlußcharakter der nur einmal erscheinenden Harmoniefolgen zu markieren, führt zu einem unwillkürlichen Ritardando, das übrigens bei Corelli, Händel und anderen oft genug direkt gefordert ist:

Fig. 103.
(Händel, Concerto grosso F, Allegro; G. A. Bd. XXX, Nr. 2.)
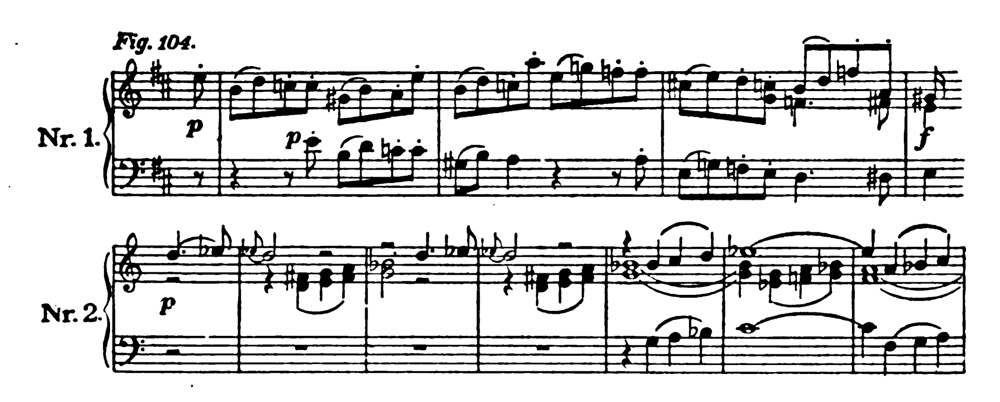


Die Kadenz im Wiener klassischen Stil mit ihren Wiederholungen verlockt eher zu einer Tempobeschleunigung.

Es sei nun eine vergleichende Charakterisierung der Expositionstypen Haydns und Mozarts versucht. Die Sonatenexpositionen der beiden Meister unterscheiden sich sowohl durch die Anlage der einzelnen Gruppen als auch durch die Art der Verbindung

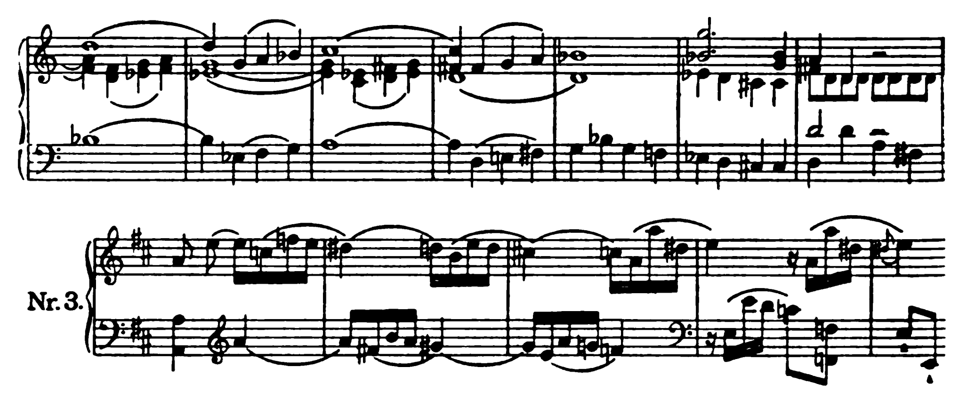
dieser melodischen Komplexe. Heinrich Jalowetz[1]) hat nachgewiesen, daß die normale Gestaltung der Exposition bei Mozart weit häufiger ist als bei Haydn: Mozart führt nach Erreichung der Seitentonart einen gegen den Hauptsatz wirklich kontrastierenden Seitensatz ein und greift im Epilog oft auf den Hauptsatz zurück, Haydn dagegen bestreitet den Seitensatz häufig aus dem Hauptsatzmaterial und bringt dafür im Epilog ein Kontrastthema. Diese Konstatierung ist unanfechtbar; bei Haydn ist neue Thematik in der Seitentonart durchaus nicht regulär. Entweder tritt nach Fixierung der neuen Tonart wieder der Hauptsatz auf, oder es wird die nachdrückliche Kadenz zur Seitentonart durch Dehnung des Überleitungssatzes soweit hinausgeschoben, daß ein endlich auftretender neuer Gedanke schon als Schlußsatz wirkt. Den ersteren Fall, der überaus häufig ist, zeigt z. B. der erste Satz von Haydns letzter Symphonie (*D-dur*, Breitkopf & Härtel Nr. 2); den zweiten kann der erste Satz der Symphonie „mit dem Paukenwirbel" (*Es-dur*, Breitkopf & Härtel Nr. 1) illustrieren. Zu diesen schon ins Gebiet der Architektonik gehörigen Divergenzen kommen Unterschiede im Bau der Satzgruppen. Haydn bevorzugt Hauptsätze im reinen Liedtypus und seinen Erweiterungen. Als Beispiel seien neben den in Fig. 85 und 87 angeführten Themen die Hauptsätze folgender Werke wahllos namhaft gemacht: Streichquartette op. 20, Nr. 5, in *F-moll*, erster Satz (Paynes Partiturausgabe, Nr. 94), op. 33, Nr. 6, in *D-dur*, erster Satz (Payne, Nr. 189); Londoner Symphonien (Ausgabe Breitkopf & Härtel) Nr. 2, 4, 5. 11, 12, erste Sätze, Nr. 2 und 5, Finali in Sonatenform. Angesichts der Regularität des Auftretens solcher Bildungen ist das Anführen von Einzelfällen geradezu müßig.

Betreffs der Seitensätze ist zu konstatieren, daß Ausnahmen von der dargelegten Norm natürlich nicht fehlen, besonders seit der Zeit, da Haydn mit Mozart in engere Berührung kam. Sandberger stellte fest[2]), daß mit dem Jahre 1781 eine wechselseitige Beeinflussung der beiden Künstler immer bemerkbarer wird. Die Richtigkeit dieser Beobachtung bezeugt auch das Auftreten typischer Seitensätze vom Liedtypus in den Londoner Symphonien Nr. 2, 4, 5, 7, 9, 12. Doch auch der junge Haydn kennt den kontrastierenden Seitensatz, allerdings oft in einer Form, die mit liedmäßiger Gestaltung nichts zu tun hat: er schreibt Sequenzgruppen, mitunter reine Quintschrittsequenzen, mit gelegentlichen Imitationen ausgestattet, mit Halbschluß auf der fünften Stufe endigend, noch dazu in der Varianttonart der Dominante, also in Moll stehend. So beschaffen sind z. B. folgende Stellen (Seitensätze: Nr. 1: Erste Symphonie, erster Satz; Nr. 2: Zweite Symphonie, erster Satz; Nr. 3: Klaviersonate, *D-dur*, Peters Nr. 14, erster Satz):



[1]) „Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und C. Ph. Em. Bach." Sammelbd. XII der I. M. G., S. 422.

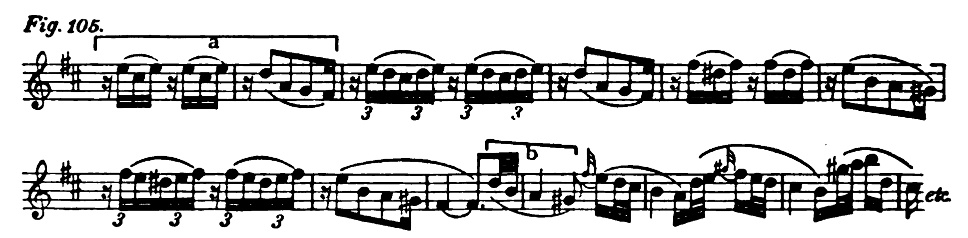
[2]) „Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts", S. 24.



Es sieht ganz so aus, als sollte der Seitensatz nach der ernsten Seite hin kontrastieren, eine Bestimmung, die seiner sonst üblichen gerade entgegengesetzt ist. In diese Kategorie gehört übrigens auch das hochromantische, an Schumann gemahnende Seitenthema aus dem Finale der letzten Londoner Symphonie in *D-dur* (Breitkopf & Härtel, Nr. 2).

Dieselbe Wichtigkeit, die für Mozart der Seitensatz hat, kommt bei Haydn dem Epilog zu. Er ist in all den Fällen, wo die Seitentonartgruppe wieder mit dem Hauptsatz einsetzt, der eigentliche Träger des Kontrastelementes und dann stets ein melodisch geschlossenes Gebilde. Liedtypus ist häufig; so findet er sich in den ersten Sätzen der Londoner Symphonien sechsmal vor (Nr. 1, 3, 6, 8, 10, 11). Der schlußbekräftigende Anhang fehlt selten; er besteht in der oben geschilderten Weise aus Wiederholungen der letzten Kadenzschritte oder des Schlußakkords, ohne besondere Dimensionen anzunehmen.

Die Ausgestaltung der Überleitung macht in Haydns Sonatensätzen eine charakteristische Entwicklung durch. In den Frühwerken direkt an die Quintschrittsequenz der barocken Fortspinnung anknüpfend, hält diese Gruppe den Sequenzbau bis in des Meisters reifste Zeit fest. Schon in der ersten Schaffensperiode aber erscheint vor Beginn der eigentlichen Sequenz oft ein kurzer, auf einfacher harmonischer Basis stehender und darum eher als Fortsetzung des Hauptsatzes als überleitungsartig wirkender Abschnitt, also eine zwischen Hauptsatz und Überleitung vermittelnde Kopfpartie der letzteren. Die mehrmals zitierte Klaviersonate, *D-dur* (Peters, Nr. 14), liefert auch dafür einen Beleg:



Die der Fortspinnung analoge Sequenz beginnt erst mit dem Einsatz von Motiv *b*; die vorhergehende Partie 2 × ‖: $\underset{a}{2}$:‖ ist die besprochene vermittelnde Gruppe. Das Wesen dieser Vermittlung, dieser Anknüpfung an den Hauptsatz, liegt im harmonischen Bau des Motivs *a*: V—I. Motiv *a* samt seinen Wiederholungen erscheint dadurch als Wiederaufnahme der Kadenz des Hauptsatzes. In modifizierter Form kehrt das letztere Prinzip auch im ersten Abschnitte der Überleitungen in Haydns letzten Werken wieder, gewöhnlich über einem trommelnden Tonika-Orgelpunkt:

Fig. 106.

p *f* *etc.*
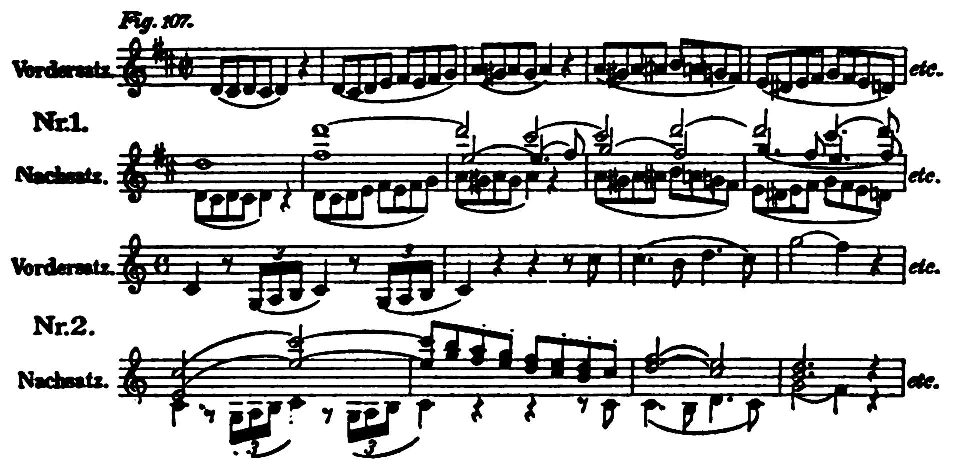
Schluß des Hauptsatzes.

(Haydn, Symphonie, *Es-dur*, „mit dem Paukenwirbel", erster Satz.)

Die Entwicklung innerhalb der eigentlichen Sequenz geht folgendermaßen vor sich: In den Frühwerken wird die Sequenz, die ihre Motive dem Hauptsatz entnimmt oder aus ganz neuem Material besteht, rein homophon behandelt, die Begleitstimmen verhalten sich in jeder Hinsicht untergeordnet. Die damit seit Anfang der Achtzigerjahre vorgegangene Veränderung charakterisiert Jalowetz [1]) in folgender Weise: „Die Durchführung beginnt eigentlich gleich nach dem Hauptsatz." Diese Worte konstatieren sehr anschaulich Haydns neues Prinzip, die Überleitung aus Bestandteilen des Hauptsatzes motivisch unter Heranziehung aller Stimmen zu arbeiten.

Eine besondere Stellung nehmen die in Molltonarten stehenden Sätze hinsichtlich der modulatorischen Behandlung der Überleitung ein. Fast ausnahmslos erfolgt nach dem Ganzschlusse des Hauptsatzes in der Grundtonart der Beginn der Überleitung schon in der Dur-Seitentonart, es entfällt also die Modulation. Dieses ritornellartige Hinstellen des Hauptsatzes begegnet in Haydns gesamtem Schaffen, in der 1771 entstandenen Klaviersonate in *C-moll* (Peters, Nr. 22) ebenso wie im „Quintenquartett" (op. 76, Nr. 2, *D-moll*).

Nun einige prinzipielle Feststellungen über Mozarts Melodik. Die Hauptsätze zeigen relativ selten reinen Liedtypus; erweiterte Formen davon (vgl. Fig. 91) und die in Fig. 97 vorgeführte Variante des Fortspinnungstypus dominieren. In Melodien, die die Struktur des Hauptsatzes, Fig. 91, aufweisen, wird der Wiedereintritt der Anfangsphrase im Nachsatz mitunter kontrapunktisch variiert, was in ganz gleichartiger Weise die Ouverture zu „Figaros Hochzeit" und der erste Satz der Jupitersymphonie illustrieren:
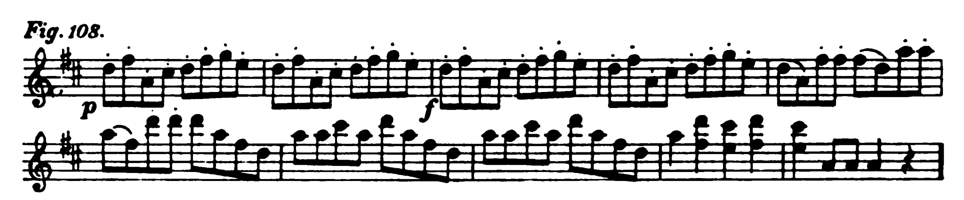


Der Seitensatz bringt mit wenigen Ausnahmen (z. B. Ouverture zur „Entführung"; erster Satz der Klaviersonate, *D-dur*, Peters, Nr. 13, entstanden 1789) neues Material. Hier spielt der Liedtypus eine große Rolle, aber auch die in Fig. 98 angeführte Form des Fortspinnungstypus.

Der Epilog benützt, wie schon festgestellt, oft Material des Hauptsatzes, ist aber auch oft genug melodisch selbständig und weist in diesen Fällen nicht selten Lied-

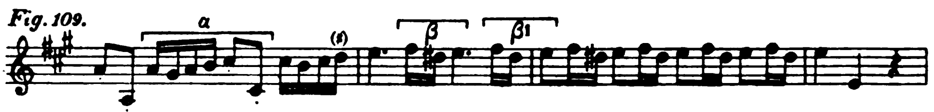
[1]) „Beethovens Jugendwerke etc.", S. 421.

typus auf (vgl. nebst Fig. 95 die Ouverture zu „Don Giovanni", die ersten Sätze der Jupitersymphonie, des Krönungskonzertes usw.). Daß die Schlußbekräftigungen mitunter mächtige Dimensionen annehmen, wurde bereits erwähnt; Haydn ist in dieser Hinsicht weit zurückhaltender.

Die Überleitungspartien kontrastieren gewaltig gegen diejenigen Haydns. Sie zeigen große Verwandtschaft mit den Schlußbekräftigungen, da sie in den meisten Fällen unter Ausschaltung des Sequenzelements an die Kadenz des Hauptsatzes anknüpfen und diese in Verkleinerungen wiederholen. Wir bringen die Überleitung der Ouverture zu „Don Giovanni":
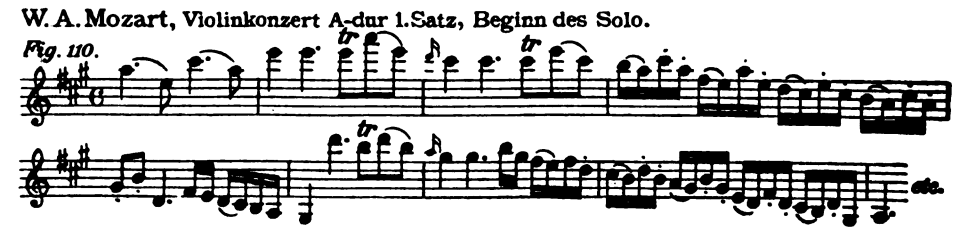


Der Abschluß erfolgt auf der fünften Stufe, die der unmittelbar folgende Seitensatz zur ersten der Dominanttonart umdeutet, ein bei derartigen Überleitungen häufiger Fall. Geradezu auf ein Minimum reduziert ist der Überleitungsteil im ersten Satz des Violinkonzerts in *A-dur:*



Auf dem nämlichen Prinzip aufgebaut wie Fig. 108, zeigt die Gruppe doch eine wirkliche Modulation zur Dominanttonart: das Subsemitonium *dis* bedeutet ja die Einführung der Wechseldominante. Selbstverständlich fehlen sequenzierende Überleitungen nicht absolut (vgl. den ersten Satz der *G-moll*-Symphonie). Haydns Praxis, die Überleitung eines in einer Molltonart stehenden Satzes ohne Modulation gleich in der Durseitentonart beginnen zu lassen, findet auch in einigen Werken Mozarts Anwendung (vgl. Klaviersonate, *F-dur,* Köchel Nr. 280, zweiter Satz).

Von den besprochenen Wiener klassischen Motivtypen sind diejenigen mit weiblichen Schlüssen mit oder ohne „Seufzermanier" für Mozart besonders charakteristisch, wenn sie auch bei Haydn durchaus nicht fehlen. Abweichungen von der vier- oder achttaktigen Gestaltung der einzelnen Melodieteile sind für beide Meister bezeichnend, eine Form davon speziell für Mozart: eine Phrase beginnt auftaktig, aber der Takt, in den die Anakrusis fällt, ist vollständig vorhanden; um des Auftakts willen ist der Melodie ein überschüssiger Takt vorangestellt:

W. A. Mozart, Violinkonzert A-dur 1. Satz, Beginn des Solo.
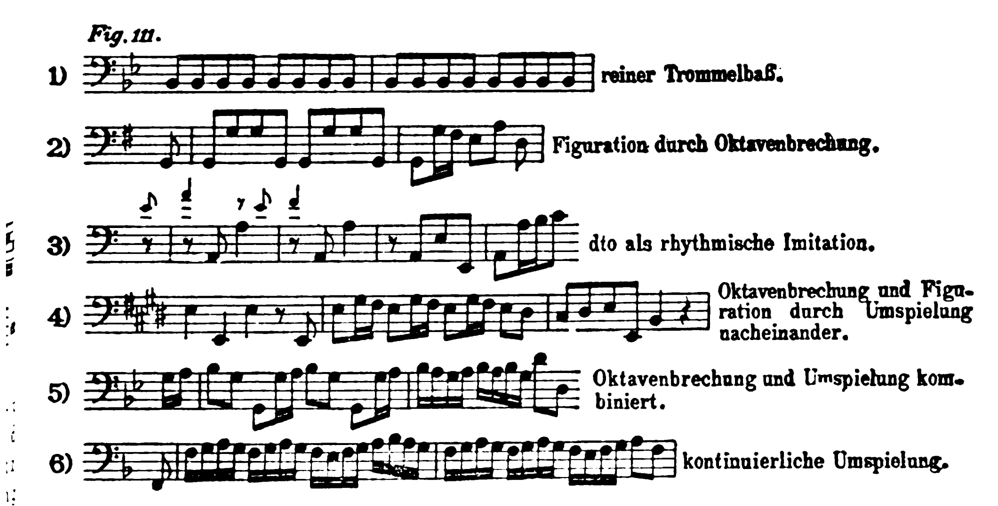


Das wichtigste Resultat unserer vergleichenden Untersuchungen über die alt- und neuklassische Melodik ist, kurz zusammengefaßt, folgendes: In den Rahmen des barocken Fortspinnungstypus, der aus *Basso ostinato*-Sätzen und der Monodisierung polyphoner Gebilde hervorgegangen

ist, werden im neuklassischen Stil Melodien vom Liedtypus oder diesen nahestehenden Formen des Fortspinnungstypus eingebaut, Melodietypen, die im altklassischen Stil nur in Tanzsätzen anzutreffen sind. Haydns Themen stehen im Bau volkstümlicher Melodik näher als die Mozarts, auch sonst unterscheiden sich die beiden Wiener Meister in Einzelheiten der Formung und Verbindung der Satzgruppen.
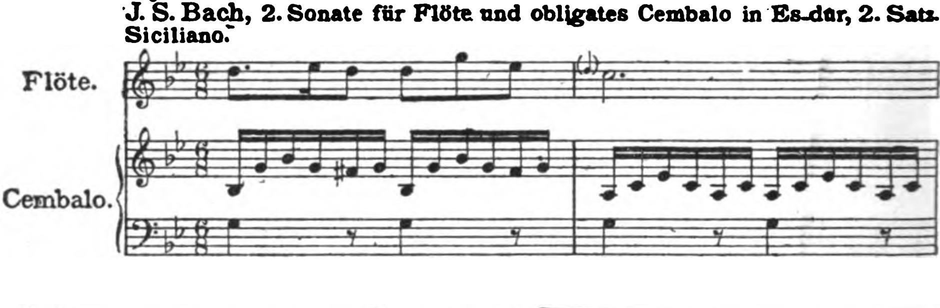
2. Symphonik.
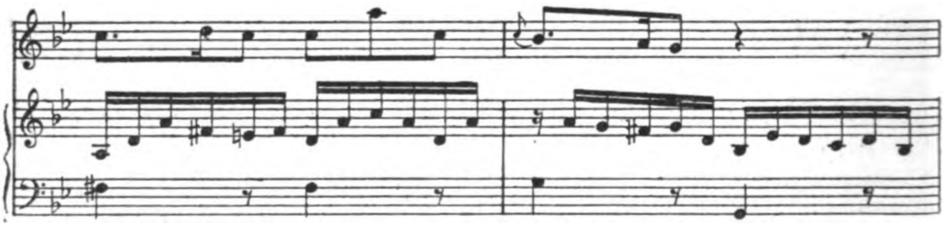
Das Grundgesetz altklassischer monodischer Symphonik lautet: Träger der Bewegung ist stets die Melodie oder der Baß; die Mittelstimmen sind rhythmisch von Melodie oder Baß abhängig. D. h.: die kleinsten Notenwerte liegen in einer der Außenstimmen, die Mittelstimmen sind stets eine Art einfach ausgesetzter Kontinuo. Daß in monodischen Sätzen der Baß das eigentlich melodisch Bestimmende sein kann, lehren die über Ciaconabässen aufgebauten Phrasen. Aber auch der rein begleitende Baß ist stets rhythmisch und diastematisch bewegt, ist als melodische Stimme gearbeitet. Er wechselt wenigstens mit jeder Zählzeit die Tonhöhe und bewirkt so einen großen Stufenreichtum der Begleitungsharmonik: ständigen Wechsel des Akkords oder wenigstens der Akkordlage. Beispiele für diese auf Schritt und Tritt begegnende Praxis beizubringen, ist wohl überflüssig. Die große harmonische Beweglichkeit entstammt natürlich dem strengen kontrapunktischen Satz; die Tendenz der Weiterentwicklung zielt auf Vereinfachung der Harmonik, was schon die Entwicklung der Motivbildung verriet. Als nächste Evolutionsstufe büßt also der Baß die diastematische Beweglichkeit ein, während die rhythmische noch gewahrt bleibt, woraus der Trommelbaß entsteht. An der Führung der Mittelstimmen ändert sich dadurch nichts; sie gehen entweder in Terzen oder Sexten mit der Melodie oder sie trommeln parallel der Baßlinie Akkordtöne, so daß geklopfte Akkordbegleitung resultiert. Die klaviermäßige Form dieser Art Akkompagnement ist der „Alberti-Baß". Auch der altklassische Stil kennt Trommelbässe. Die Komponisten strengerer Richtung suchen auch hier größere melodische Mannigfaltigkeit zu erzielen; eine interessante Reihe modifizierter Trommelbässe aus Werken J. S. Bachs bringt das folgende Beispiel (Nr. 1: Sechstes Brandenburgisches Konzert, erster Satz; Nr. 2: Drittes Brandenburgisches Konzert, erster Satz; Nr. 3: Violinkonzert, *A-moll,* erster Satz; Nr. 4: Violinkonzert, *E-dur,* erster Satz; Nr. 5: Gambensonate, *G-moll,* erster Satz; Nr. 6: Zweites Brandenburgisches Konzert, erster Satz):



Die nächste Entwicklungsphase besteht in der Verlegung der kleinsten Notenwerte in die Mittelstimmen: die Mittelstimmen werden Träger der Bewegung. Sie arbeiten mit geklopften Harmonietönen wie bisher oder sie nehmen dem Baß die Albertifiguren ab. Der Baß ist jetzt seiner Rolle als harmonische Stützstimme enthoben und in Stand versetzt, melodieführend aufzutreten. In diesem Stadium wird die Symphonik von den Wiener Meistern übernommen, von dieser Grundlage aus erfolgt alle weitere Evolution. Und sogar diese fortgeschrittene Setzweise taucht schon bei Barockmeistern auf; die die Bewegung tragende Mittelstimme ist allerdings meist weder Tonrepetition noch Akkordzerlegung, sondern melodisch fortfließende Figuration (vgl. die „Forlana" in Bachs Orchesterpartie in *C-dur*). Doch auch Klopfstimmen und Albertifiguren finden sich an solchen Stellen, und wenn sich dann mit der modernen Symphonik noch moderner Motivbau verbindet, so dürfte es große Schwierigkeiten haben, aus einem formell indifferenten Satzfragment den altklassischen Meister zu agnoszieren:

Fig. 112.
J. S. Bach, 2. Sonate für Flöte und obligates Cembalo in Es-dur, 2. Satz. Siciliano.





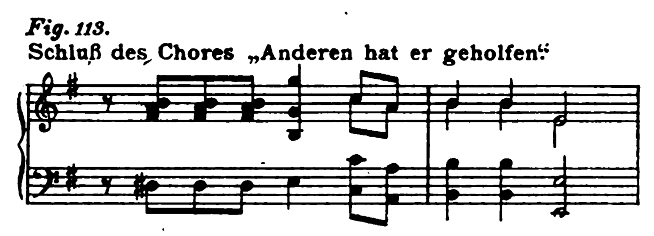
Einen Anhaltspunkt könnte die Durchsetzung der Albertifiguren mit den Wechselnotenfigurationen geben, ein Versuch, die akkordische Diastematik melodischer zu gestalten. Ein Blick auf die architektonische Stellung der angeführten vier Takte genügt allerdings zur Bestimmung des Stils: sie bilden den Vordersatz für eine unmittelbar darauf zur Durparallele modulierende Fortspinnung.

Die Weiterbildung der Setzart durch die Wiener Meister, in erster Linie durch Haydn, besteht darin, daß die rein harmonischen, melodisch indifferenten Motive der Mittelstimmen durch Motive, die aus den Themengruppen des Satzes stammen, ersetzt werden. Der schon in der früheren Entwicklungsphase für melodische Führung freigewordene Baß wird natürlich gleichfalls mit diesen Motiven bedacht, die Oberstimme büßt ihre Rolle als alleiniger Träger melodischen Materials endgültig ein. Man bezeichnet diese Satztechnik als „motivische Arbeit", Guido Adler gebraucht dafür in seinem „Stil in der Musik" in Anlehnung an eine Äußerung Beethovens den Terminus „obligates Akkompagnement". Von wirklicher Polyphonie ist dabei nicht die Rede; das verwendete Motiv hat die harmonische Funktion einer Albertifigur zu erfüllen, ist nur ein sinnreicher Ersatz für sie.

Nähert sich so der durchgebildete homophone Satz der strengeren Schreibweise, so führt er andererseits auch zu deren Gegenpol, zum Unison. Auch der Unison tritt als
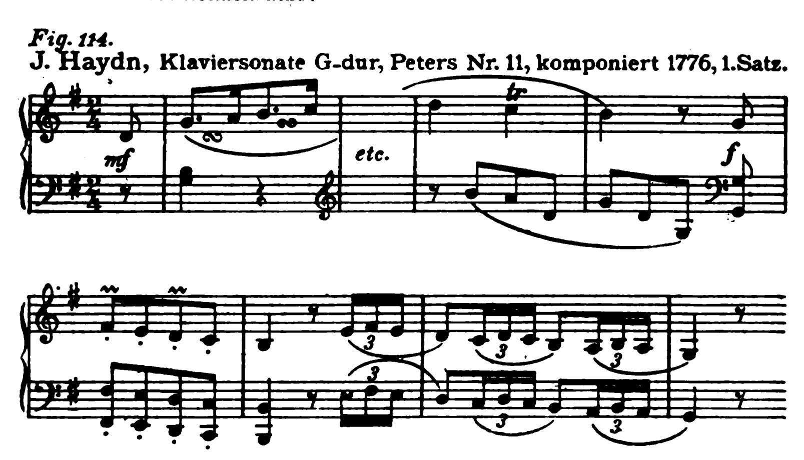
Ersatz auf, als Ersatz für Harmoniefolgen von solcher Selbstverständlichkeit, daß deren Baß oder Oberstimme allein genügt, um den vollen Eindruck logisch befriedigender Akkordverbindungen hervorzurufen. Im altklassischen Stile schon begegnen unisone Kadenzen, Nachsätze, ja ganze Melodien. Die Kadenz, die in jedem Stile zuerst stereotyp werdende Akkordfolge, ist wohl als Ausgangspunkt der unisonen Bildungen anzusehen. Ein typisches Beispiel aus Bachs Matthäuspassion:

Fig. 113.
Schluß des Chores „Anderen hat er geholfen".



Hier werden die Baßschritte der Kadenz von allen Stimmen unison gebracht, analog verhält es sich im Schluß des Tutti des langsamen Satzes von Bachs Violinkonzert in *E-dur*. Daß ganze Melodien unison gesetzt werden (erster und zweiter Satz des Klavierkonzerts in *D-moll* von Bach) gehört zu den größten Seltenheiten; häufiger erscheint ein innerhalb eines Satzes öfter mit harmonischer Begleitung vorgeführtes Thema bei seinem letzten Auftreten im Unison (Bach, letzter Einsatz des Anfangstutti im ersten Satze des zweiten Brandenburgischen Konzerts). Auch im Wiener klassischen Stile werden selbstverständliche Harmonien durch den Unison markiert, sowohl Melodienanfänge mit den Motiven im Rhythmus ♩♩♩𝄽 (vgl. den ersten Satz der Jupitersymphonie), als schlußbekräftigende Wiederholungen des letzten Tonikadreiklangs. Dazu kommen unisone Melodienachsätze:

Fig. 114.
J. Haydn, Klaviersonate G-dur, Peters Nr. 11, komponiert 1776, 1. Satz.



Der mit dem Wechsel der Setzart verbundene dynamische Kontrast verstärkt die scherzhafte Polterwirkung der Stelle bedeutend — ein echt Haydnscher Zug. Ferner erscheinen unisone Hauptsatzanfänge, die den oben erwähnten Urmotiven mehr oder weniger fernestehen (Ouverture zu „Figaros Hochzeit", erster Satz des Klavierquartetts in *G-moll* von Mozart), unisone Partien in Überleitungssätzen (z. B. Haydn, Quartett op. 76, Nr. 1, *G-dur*, erster Satz), sogar unison beginnende Seitensätze (noch Beethoven, Quartett *A-dur*, op. 18, erster Satz)[1]). Die Wiener Meister verwenden also den Unison

[1]) Dieser Seitensatz ist wohl einer der letzten, die in der Mollvariante der Dominante auftreten.

weit häufiger als die Barockkomponisten u. zw. bringen sie stets die Melodie, nicht den Baß einer Phrase. In ästhetischer Hinsicht ist zu konstatieren, daß der Unison ebenso als pathetisches wie als humoristisches Ausdrucksmittel herangezogen wird, in ersterer Anwendungsart mehr bei Mozart, in letzterer vorzüglich bei Haydn.

3. Architektonik und Besetzung.

Aus mehreren Gründen ist es vorteilhaft, die Besetzungsarten gemeinsam mit der Formgebung zu behandeln. Ausdrücke wie „Triosonate" sind in der Literatur oft mit Formbegriffen verbunden, was einer Klarstellung bedarf; ferner läßt die Feststellung der für jede Formgattung in Betracht kommenden Besetzungstypen den Stilwandel umso deutlicher erkennen.

Um 1720 sind folgende Besetzungsarten die gebräuchlichsten:

1 Instrument (Akkord- oder Melodieinstrument).

1 Melodieinstrument mit Basso continuo.

2 Melodieinstrumente mit Basso continuo.

Vierstimmiges Streicherensemble mit Basso continuo.

Fünfstimmiges Streicherensemble mit Basso continuo.

Streicherensemble mit solistischen oder akzessorischen[1]) Bläsern und Basso continuo.

1 Soloinstrument mit Orchester und Basso continuo (Solokonzertbesetzung).

Mehr als 1 Soloinstrument mit Orchester und Basso continuo (Concerto grosso-Besetzung).

Reine Bläserensembles sind in der Kunstmusik sehr selten (Händels „Wassermusik"; Bach, zweites Trio im ersten Brandenburgischen Konzert). Von besonderer Bedeutung für die Zukunft ist eine bestimmte Instrumentationsweise der Sonata à 3. Arnold Schering hat auf eine Violinsonate mit obligater Orgel aus Biagio Marinis op. 8 vom Jahre 1626 aufmerksam gemacht[2]). Es handelt sich um eine regelrechte Kirchensonate à 3, deren zweite Melodiestimme von der rechten Hand des Orgelpartes gespielt wird. Marini merkt dabei an: *„Dovendo l'Organista sonar il Basso & il secondo soprano con un registro de' Flauti all' ottava & Pedale overo si farà sonare quel secondo soprano ad un Violino o Trombone all' ottava."* Es ist wohl kein Zweifel, daß dieses Verfahren das ständige Auskunftsmittel für musikalische Zirkel geblieben ist, die es nicht auf zwei Diskantinstrumente bringen konnten. Bachs und Händels Sonaten für ein Melodieinstrument mit obligatem Klavier erscheinen dadurch in einem ganz neuen Lichte: sie bedeuten keine kühne Neuerung, sondern bloß die Legalisierung einer 100 Jahre alten Praxis. Die Bezeichnung „Trios" für solche Werke ist also nicht nur kompositionstechnisch, sondern auch entwicklungsgeschichtlich gerechtfertigt.

Die gebräuchlichsten zyklischen Formen sind:

Der Tanzzyklus mit oder ohne Präludium (Kammersonate).

Die Folge Grave—Allegro (Fuge)—Grave—Allegro (freier) (Kirchensonate).

Mischformen aus beiden.

Die Folge Grave—Allegro (Fuge)—Grave (französische Ouverture).

Die Folge Allegro—Andante—Allegro (Sinfonia und Konzert).

Die vorkommenden Besetzungsarten der einzelnen Formen veranschaulicht folgende Tabelle (die Bezeichnungen „Kammersonate" und „Kirchensonate" sollen bloß die Form charakterisieren):

---

[1]) Herr Professor Dr. Adler pflegt in seinen Vorlesungen über musikalische Stilperioden Instrumente, die nur andere oder Singstimmen im Einklang verstärken, als „akzessorisch" zu bezeichnen.

[2]) „Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts." Riemann-Festschrift, S. 318.

	Kammersonate	Kirchensonate	Mischformen	Franz. Ouverture	Sinfonia
1 Mel.-Instr.	Partita, Partie	Sonata da chiesa	Sonata	?	?
1 Akk.-Instr.	Partita, Partie, Suite	Sonata	Sonata	Ouverture	Sonata, Concerto
à 2	Sonata da camera	Sonata da chiesa	Sonata	?	?
à 3	Sonata da camera Partita, Partie	Sonata da chiesa	Sonata, Sinfonia	Ouverture	Sinfonia
à 4	Partita, Partie	Sinfonia da chiesa Quadro	Sinfonia	Ouverture	Sinfonia
à 5	Ouverture	?	?	Ouverture	?
gem. Orch.	Ouverture, Partita, Partie	Sinfonia da chiesa	Sinfonia	Ouverture	Sinfonia
Solokonzert Bes.	Concerto da camera	Concerto	Concerto	?	Concerto
Concerto grosso Bes.	Concerto da camera	Concerto da chiesa	Concerto grosso	?	Concerto grosso

(Meines Wissens nicht vorkommende Kombinationen sind durch ? angezeigt.)

Der Tanzzyklus kommt also in allen damals gebräuchlichen Besetzungsarten vor. Der Kirchensonatentypus ist mir in der Besetzung à 5 unbekannt; das Gleiche gilt auch für die Mischformen. Die französische Ouverture existiert für Tasteninstrumente und alle größeren Ensembles mit Ausnahme derjenigen mit Soloinstrumenten. Der neapolitanische Sinfonientypus endlich begegnet uns auf Tasteninstrumenten, im drei- und vierstimmigen Streicherensemble und in gemischter Besetzung; seine Satzfolge wurde den Konzertformen zugrunde gelegt.

In der Besetzung für ein Tasteninstrument, à 3, à 4 und für gemischtes Orchester kommen, wie die Tabelle zeigt, sämtliche gebräuchlichen Formtypen vor, übrigens leicht erklärlich, da diese Ensembles von keinem der Mitwirkenden besondere Virtuosität verlangten, also für Haus- und Gesellschaftsmusik besonders geeignet waren.

Als „Trio" oder „Quadro" können mithin alle möglichen Formen auftreten. Diese Tatsache kommt freilich den zeitgenössischen Theoretikern nicht klar zum Bewußtsein. Ihnen schwebt dabei immer ein ganz bestimmter architektonischer Typus vor. Denn wenn Scheibe [1]) vom Quadro schreibt: „Man hat drey Oberstimmen. Alle diese Stimmen sollen gleichwohl ihre eigene Melodie haben...", so kann damit unmöglich auf die Stimmführung bei im großen und ganzen homophoner Symphonik abgezielt werden; Scheibe hätte ja damit den Höhepunkt der Wiener klassischen Setzweise vorausgeahnt. Die Vorschrift kann sich nur auf den polyphonen Satz beziehen, das Quadro κατ-ἐξοχήν ist also die Kirchensonate. Daß dem so ist, erhellt aus der obigem Zitat unmittelbar folgenden Beschreibung der usuellen Satzfolge im Quadro: langsam, schnell, langsam, schnell. Sandbergers Schlußfolgerung (S. 9 und 10): „Über die Schwierigkeiten echt quartettistischer, sinngemäßer Ausgestaltung der Stimmen war man sich also schon bei dem alten Kammerquartett klar" scheint freilich doch an den modernen Quartettsatz zu denken.

Das Auftreten sämtlicher gebräuchlichen Formen auf den Tasteninstrumenten erfordert eine kurze Betrachtung. Von all den Formen ist auf den Klavierinstrumenten bloß die Kammersonate als Suite oder Partita autochthon. Fast bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ist ja das Formenrepertoire der Klaviermusik nicht umfangreicher als das der Lautenmusik am Ende des 16. Jahrhunderts: strenge Sätze mit mehr oder weniger freien Vorspielen, Tanzsuiten und Variationen über Lieder oder Tänze. Kurz vor 1700 erst beginnen die inzwischen in größeren Ensembles entwickelten anderen Formen aufs Klavier überzugehen: die Kirchensonate und gemischte Sonate wird von Kuhnau, die französische Ouverture von Böhm und Telemann, das Concerto von Bach und Walther fürs Klavier gewonnen. Und was die neapolitanische Sinfonia anlangt, kann wohl gesagt werden, daß Domenico Scarlattis Klaviersonate nichts anderes ist als eine Klavierübertragung des Allegrotypus der Alessandro Scarlattischen Sinfonie,

[1]) „Kritischer Musikus", 74. Stück, 1745, S. 679, zitiert bei Sandberger „Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts", S. 9 bis 10.

freilich unter glänzender Anpassung an die technischen Möglichkeiten des neuen Instruments. Die Klaviermusik verfügte so um 1720 über den gesamten gangbaren Formenschatz und die Weiterentwicklung dieser Formen konnte sich auf dem Klavier selbständig vollziehen, woraus sich ein großer Teil der späteren formellen Divergenzen zwischen Klaviersonate und Symphonie erklärt.

Ein ganz anderes Bild geben die Verhältnisse um 1780. In der Instrumentalmusik ist der Basso continuo verschwunden. Das akkompagnierende Klavier ist entweder ganz abgetreten oder zum obligaten Instrument geworden. Die meisten der alten Besetzungsarten haben sich nach diesen beiden Richtungen hin entwickelt, was folgende Übersicht veranschaulicht:

Altes Ensemble	Neues Ensemble		
	Kammermusik		Orchestermusik
	mit Klavier	ohne	
Solo mit B. C.	Sonate mit Klavier Klaviertrio	Duo für Violine u. Cello	— — —
Triosonate	Klavierquartett (Viola statt 2. Violine)	Streichtrio (Viola statt 2. Violine)	— — —
à 4	Klavierquintett	Streichquartett	Streichorchester
à 5	Klaviersextett	Streichquintett (2 Violen oder 2 Celli)	5stimm. Streichorchester (selten)
Gem. Ensemble	selten, aber vorkommend	Serenaden-Ensemble	Gem. Orchester

Die Konzertensembles sind unverändert geblieben, nur fehlt natürlich der Basso continuo und das Concerto grosso heißt jetzt Concertante Symphonie oder Concertone. Die früher so seltenen reinen Bläserensembles sind jetzt sehr beliebt, auch in Verbindung mit Klavier. Solowerke für ein Melodieinstrument allein werden nicht mehr geschrieben, dafür gibt es Duos für zwei Violinen oder Violine und Bratsche, die vielleicht auf die Triosonate zurückgehen (Wegfall des Basses).

An gangbaren Ensemblegruppierungen steht also das Ende des Jahrhunderts gegen den Anfang nicht zurück, Formtypus aber gibt es nur mehr einen einzigen, die klassische Sonate. Kammer- und Kirchensonate sind verschwunden, die Mischformen, mit Sonatenzügen durchsetzt, zur Serenade oder Cassation geworden, die Ouverture ist ein Sonatensatz, das Konzert desgleichen. Die neapolitanische Sinfonia und ihre Ableger in Kammer- und Klaviermusik haben auf allen Linien gesiegt. Freilich sind die alten Formen nicht abgetreten, ohne irgend eine Spur zu hinterlassen; jede hat zur Größe der Sonate beigesteuert, was sie vermochte, wie sich bei der Betrachtung der Übergangszeit deutlich zeigt. Und die altklassischen Formen sollen uns auch nur insoweit beschäftigen, als sie der Sonatenform vorarbeiteten.

Die Satzzahl der typischen Wiener klassischen Sonate schwankt zwischen drei und vier. Dreisätzig sind die kleinen Ensembles: Klaviersonate, Sonaten für ein Melodieinstrument und Klavier, Klaviertrio. Die größeren Ensembles (Streichquartett und -quintett, Symphonie) weisen stets vier Sätze auf. Im Klavierquartett herrscht keine feste Regel: Drei- und Viersätzigkeit wechseln. Nie nimmt das Konzert die Viersätzigkeit an. Die Vierzahl der Sätze wird nur in der Serenade (Cassation, Divertimento, Notturno) überschritten; hier wiederholen sich einige Satztypen, so daß ein Zyklus von fünf, sechs Sätzen und darüber resultiert. Zum festen Bestand aller vorkommenden Satzkombinationen gehören eigentlich nur der langsame Satz in Lied-, Sonaten- oder Variationenform und der Allegrosatz in Sonatenform und auch von diesen beiden Typen kann einer fehlen.

Die größten Divergenzen weist die Klaviersonate auf; auch hierin unterscheiden sich Haydn und Mozart in markanter Weise. Die reguläre Satzfolge: Allegro—Andante—

Allegro dominiert in Mozarts Klaviersonaten fast uneingeschränkt, nur zwei von den 17 Werken (Nr. 4 und 11 der Gesamtausgabe) zeigen die zyklische Gruppierung: Andante [1]—Menuetto—Allegro. Haydns 34 Klaviersonaten dagegen gehören nur zur Hälfte dem Normaltypus an und von diesen haben vier ein „Tempo di Minuetto" als Finale (Ausgabe Peters, Nr. 3, 13, 19, 34). Unter den restierenden 17 Werken befinden sich noch acht dreisätzige, die größtenteils (fünf Sonaten: Nr. 11, 12, 14, 17, 33) nach dem Typus: Allegro—Menuetto—Allegro gebaut sind, während je eine Sonate eines der folgenden Schemata repräsentiert: Allegro—Adagio—Tempo di Minuetto con Variazioni (Nr. 30), Allegro—Scherzando—Menuetto (Nr. 6), Andante—Menuetto—Allegro (Nr. 26).

Acht Sonaten sind zweisätzig, u. zw. vier (Nr. 4, 18, 24, 27) nach dem Schema: Allegro (Moderato)—Allegro und vier nach dem Typus: Andante (Allegretto)—Allegro (Nr. 10, 21, 25, 32). Die Sonate Nr. 31 ist viersätzig: Allegro—Menuetto—Adagio—Allegro; sie wurde vor 1767 komponiert, gehört also zu den frühesten Klavierwerken. Die zweisätzigen Sonaten entstanden zwischen 1767 und 1790, verteilen sich mithin auf die ganze Produktionszeit des Meisters, ebenso wie die normal-dreisätzigen. Bemerkenswerterweise verschwindet mit dem Jahre 1780 das Menuett aus Haydns Klaviersonate fast vollständig: unter den neun später entstandenen Werken weist ein einziges (Nr. 3, 1790) ein Tempo di Minuetto-Finale auf. Die einzelnen Sätze sind bei Mozart stets, bei Haydn in der Regel vollkommen selbständig und voneinander getrennt; doch gehen in der schon durch ihr Variationenfinale hervorstechenden Sonate Nr. 30 (1776) die Sätze ineinander über und der langsame Mittelsatz der bekannten *D-dur*-Sonate Nr. 7 (1780) bereitet mit seinem Halbschluß auf der fünften Stufe den Eintritt des Finales vor.

Die Tonart des Mittelsatzes ist gleichfalls an kein festes Schema gebunden und differiert wiederum bei Haydn und Mozart. Die altklassische Suite reiht bekanntlich die Sätze in einer und derselben Tonart aneinander, die häufig in der Varianttonart stehenden Alternativsätze ausgenommen. Auch die Kirchensonate kennt ursprünglich kein Verlassen der Grundtonart, ebensowenig die französische Ouverture. Neapolitanische Sinfonia und Concerto versetzen dagegen den Mittelsatz bald in eine andere Tonart. Diese ist in den weitaus meisten Fällen die Parallele der Grundtonart, der Mittelsatz steht also regulär im anderen Tongeschlecht (vgl. Bachs sämtliche Konzerte). Die Wiener klassische Praxis weicht bedeutend von der altklassischen ab: die verwandten Tonarten gleichen Geschlechts (Dominante, Subdominante) rücken, wenigstens im Bereiche der Durtonarten, in den Vordergrund. In Moll stehende Werke bevorzugen noch immer die Parallele, aber auch Subdominantparallele und Variante werden herangezogen. In der Wahl der Tonart des Mittelsatzes bei herrschender Durtonalität zeigt sich Mozart als der radikalere Meister: statt der Parallele erscheint meist die Subdominante, ab und zu auch die Dominante; und ist schon das Mollgeschlecht ausersehen, so wird es gewöhnlich durch die Variante repräsentiert. Haydn ist weit konservativer; er geht dem Minore-Mittelsatz nicht so prinzipiell aus dem Wege, allerdings greift auch er bedeutend häufiger zur Variante als zur Parallele. Sonst bevorzugt er wie Mozart die Subdominante unter gelegentlicher Verwendung der Dominante. Das Menuett als Mittelsatz des dreisätzigen Zyklus wird aber fast ohne Ausnahme wie in den viersätzigen Formen in der Grundtonart geschrieben, so daß derartige Sonaten die Suitentonalität aufweisen. In den zweisätzigen Sonaten wird gleichfalls eine Tonart festgehalten. Während sich Mozart stets in den angeführten Grenzen hält, wählt Haydn in seinen reifsten Werken manchmal recht entlegene Tonarten für seine Mittelsätze; so steht der zweite Satz der nach 1790 komponierten Klaviersonate *Es-dur* (Peters, Nr. 1), in *E-dur* usf. Das für die normale dreisätzige Sonate Gesagte hat auch für das Konzert volle Geltung. In den Serenaden mit mehr als vier Sätzen wahren die Menuette

[1]) In der Sonate Nr. 11 die bekannte Variationenreihe.

stets die Grundtonart, die übrigen Piecen (Andantes und Variationenzyklen) werden in der oben geschilderten Weise behandelt.
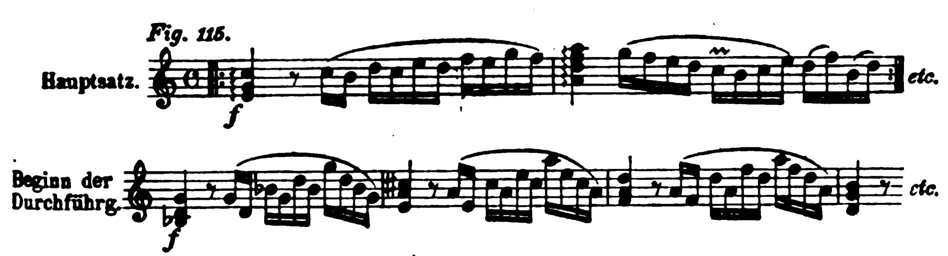
Nun zur Form der einzelnen Sätze. Am eingehendsten soll uns die Sonatenform beschäftigen, die „Leitform" des Wiener klassischen Stils. Der Sonatensatz besteht bekanntlich aus Exposition, Durchführung, Reprise und eventuell Koda und ist an kein bestimmtes Tempo gebunden; in seiner typischen Verwendungsweise als Allegrosatz geht ihm oft eine langsame Einleitung voran. Die Gestaltung der Exposition wurde schon gelegentlich der Besprechung der Melodik behandelt. Die Exposition gliedert sich in ihrer ausgebildetsten Form in Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz, Epilog und Schlußbekräftigung, wozu noch eine kurze Überleitung zwischen Seitensatz und Epilog kommen kann. Haupt- und Seitensatz, manchmal auch der Epilog, sind regulär geschlossene Melodien, die Überleitungen Sequenzgruppen oder Kadenzwiederholungen, die Schlußbekräftigungen Wiederholungen der Epilogkadenz oder des Schlußakkordes dieser Kadenz. In fortgeschrittenen Werken schließt die Exposition mit einer harmonischen und melodischen Vorbereitung einerseits des Wiedereintritts des Hauptsatzes (in der Wiederholung des Teiles), andererseits des Beginns der Durchführung. Der Hauptsatz steht in der Grundtonart, die Überleitung besorgt die Modulation zur Seitentonart (in Dur regulär die Dominante, in Moll die Parallele), die bis zum Schluß der Exposition festgehalten wird. Dies der bei Mozart reguläre Expositionstypus, der des letzteren höchste Entwicklung vor Beethoven bedeutet. Die Exposition ist in Haydns und Mozarts Werken stets zu wiederholen, ebenso anfänglich der Komplex Durchführung und Reprise, der sich aber später wenigstens in den größeren Ensembles (Quartett, Quintett, Symphonie) oft davon emanzipiert.

Die Reprise ist in der Regel „vollständig" und „getreu", d. h. sie bringt das gesamte Material der Exposition in der ursprünglichen Reihenfolge, doch wird die Grundtonart nicht verlassen, was eine Modifizierung der Überleitung bedingt. In der tonalen Behandlung des Seitensatzes der Reprise in M o l l s ä t z e n liegt ein weiterer Unterschied zwischen Haydn und Mozart. Mozart schreibt den Seitensatz in der Exposition natürlich in der parallelen Durtonart und bringt ihn in der Reprise in der Grundtonart, also in Moll; Haydn dagegen wahrt in den Fällen, wo tatsächlich ein Seitensatz im Sinne Mozarts vorliegt, dessen Durtonalität auch in der Reprise: der Seitensatz erscheint hier in der Durvariante, mit ihm allerdings auch der ganze Rest des Satzes. Erst Beethoven wagt es, die Reprise trotz des Durseitensatzes in Moll zu schließen. Man könnte vergleichsweise von einer „realen Beantwortung" des Seitensatzes bei Haydn, von einer „tonalen" bei Mozart sprechen. Als Beleg für diese Konstatierungen dient jeder beliebige Sonatensatz Mozarts in einer Molltonart, von Werken Haydns der erste Satz der *C-moll*-Symphonie (komponiert 1791, Nr. 95 im thematischen Katalog der Ges. Ausgabe), das Finale des *G-moll*-Streichquartetts („Reiterquartett", op. 74, Nr. 3) usw.

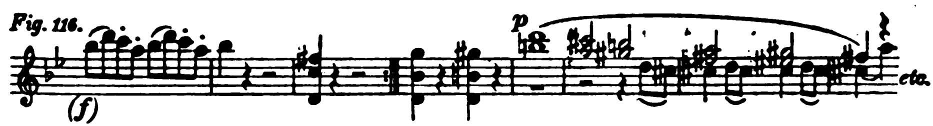
Unregelmäßigkeiten in der Anlage der Reprise finden sich in Hinblick auf Tonalität und Aufeinanderfolge der einzelnen Gruppen. Es kommt vor, daß der Einsatz der Reprise nicht in der Grundtonart erfolgt (z. B. Mozart, Klaviersonate *C-dur*, Köchel Nr. 545: Subdominante), oder wenigstens der erste Takt der Reprise erscheint in einer anderen Tonart und die Grundtonart wird erst im weiteren Verlauf erreicht (bei Jalowetz, S. 436, als „Pseudo-Reprise" charakterisiert). Endlich kann in der Reprise eine Umstellung von Gruppen erfolgen: die Reprise im ersten Satze von Mozarts Klaviersonate *D-dur* (Köchel, Nr. 311) beginnt mit der Überleitung und der übergangene Hauptsatz erscheint als Koda. Dasselbe geschieht im Finale der *F-dur*-Sonate desselben Meisters (Köchel, Nr. 332) mit der zweiten Gruppe des Hauptsatzes. Alle diese Unregelmäßigkeiten stellen Atavismen dar, gewollte oder unabsichtliche Rückschläge in primitivere Techniken.

An die Reprise schließt sich in den späteren Werken beider Meister oft eine kürzere oder längere Koda. Anfänglich in der Art der Schlußbekräftigungen gehalten, wird sie dann durchführungsartig gestaltet, ja sie bringt manchmal wirklich den Höhepunkt kontrapunktischer Motivverarbeitung, besonders bei Mozart (z. B. erster Satz der Klaviersonate *C-moll*, Köchel, Nr. 457, des Streichquintetts in *G-moll*, Finale der Jupitersymphonie). Beethoven läßt die Koda oft wie die Durchführung beginnen, verknüpft also Reprise und Koda analog Exposition und Durchführung.

Zu den interessantesten Vorgängen gehört die Entwicklung der Durchführung. Einen entwicklungsgeschichtlich höchst wichtigen Typus enthält wieder die junge Klaviersonate *D-dur* von Haydn (Peters, Nr. 14). Die Durchführung beginnt mit dem Hauptsatz in der Dominanttonart, dann folgt die Überleitung in modifizierter Gestalt, zuerst nach der Paralleltonart *H-moll* modulierend, dann diese mit Hilfe der Quintschrittsequenz festigend. An die Kadenz der Überleitung schließt sich der Epilog der Exposition, gleichfalls in *H-moll* stehend, mit breiter Schlußkadenz in dieser Tonart. Der bisher geschilderte Teil der Durchführung muß als „modifizierte Exposition" bezeichnet werden, respektive, da der Seitensatz nicht auftritt, als „kontrahierte Exposition" mit Kadenz in der Parallele. Den zweiten Abschnitt der Durchführung bildet eine gleichfalls aus der Überleitung gewonnene sequenzierende „Rückleitung" zur Grundtonart und damit zur Reprise, mit einem Halbschluß auf der fünften Stufe von *D-dur* endigend. In Gestalt der modifizierten Exposition mit Rückleitung tritt dieser Typus in Wiener klassischen Sonatensätzen nicht häufig auf; seine Elemente aber: Beginn mit dem Hauptsatz in der Schlußtonart der Exposition, Wendung zu einer nahe verwandten Molltonart, deren Bekräftigung durch die Quintschrittsequenz, Kadenz in der Molltonart, Rückleitung zur Grundtonart, bleiben in der Sonatendurchführung noch lange leben, vielfach in veränderter Gestalt. Der Beginn mit dem unveränderten Hauptsatz bleibt selten; die daran vorgenommenen Modifikationen gehören zwei Klassen an: sequenzierende Weiterführung des Hauptsatzes und Einschub einer an den Schluß der Exposition anknüpfenden Gruppe vor den Hauptsatz, beides oft verbunden mit der Wahl einer vom Schluß der Exposition abweichenden Tonart (mit Vorliebe Dominantvariante). Das folgende Beispiel für den ersten Fall entstammt dem ersten Satze von Mozarts Klaviersonate in *C-dur*, Köchel Nr. 279:



Die Anknüpfung an den Schluß der Exposition zeige der erste Satz der *G-moll*-Symphonie von Mozart:
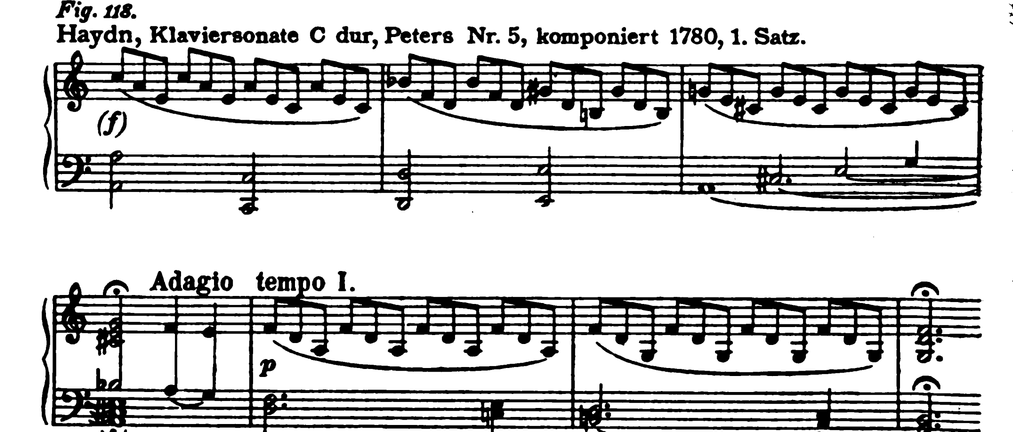


Haydns und Mozarts reife Werke enthalten die schönsten Beispiele für derartige Bildungen voll feinster motivischer Arbeit. Die Wendung nach einer verwandten Molltonart ist noch für die Durchführung der Romantiker bezeichnend; die Wandlungen innerhalb dieser Partien gehen wiederum in zwei Richtungen vor sich: man sucht eine entfernter verwandte Tonart auf und arbeitet die modulierende Gruppe aus Motiven

der melodischen Hauptgruppen der Exposition. Diese motivische Arbeit besteht einerseits in kontrapunktischer Kombinierung der Motive, die bis zu wirklicher Fugierung führen kann, andererseits in rein melodischer Sequenzierung oder Zusammenfassung zu wirklichen Melodien, verschieden von denen der Exposition. Die Zerlegung der Themen zur Gewinnung von Motiven geht in der Weise vor sich, daß zuerst größere Bruchstücke abgetrennt und verarbeitet werden, dann spalten sich wieder Bestandteile dieser Phrasen ab usf., bis das Arbeitsmaterial auf die wirklichen Grundmotive reduziert ist. Die Durchführung von Mozarts *G-moll*-Symphonie ist ein Musterbeispiel dieser Technik. Die Bekräftigung der „Durchführungstonart" durch die Quintschrittsequenz findet sich in vielen Wiener klassischen Sonatensätzen, wenigstens bis in die letzte Schaffenszeit Haydns hinein (erster Satz des „Quintenquartetts", op. 76, Nr. 2, *D-moll*). Die ausdrückliche Kadenz in der festgelegten Molltonart begegnet noch 1794 im ersten Satze von Haydns *D-dur*-Symphonie („Die Uhr", Them. Katalog, Nr. 101). Eine Weiterentwicklung dieses Kadenzierens inmitten der Durchführung besteht im Ersatz der Vollkadenz durch einen breiten Halbschluß auf der fünften Stufe der Molltonart:

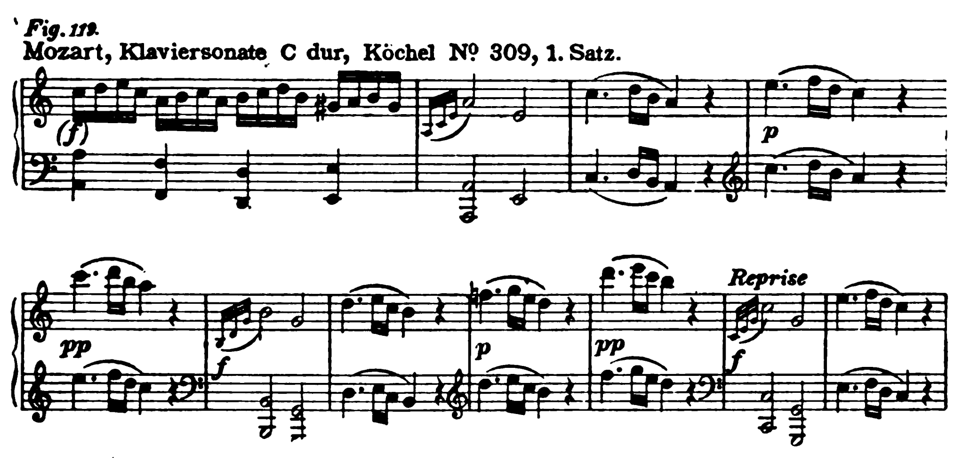
Fig. 117.
Mozart, Klaviersonate F dur, Köchel Nr. 280, 1. Satz.

Das Beispiel zeigt auch gleich die Rückleitung zur Reprise. In Haydns und Mozarts Werken sehr verbreitet, erscheint diese modifizierte Kadenz noch im ersten Satze von Beethovens zweiter Symphonie. Endlich begegnet oft ein völliges Vermeiden der Kadenz durch einen Trugschluß oder durch Weitersequenzieren: eine Harmoniefolge scheint unausweichlich die Kadenz herbeizuführen, wird aber, auf dem Schlußakkord angekommen, sofort auf einer anderen Stufe sequenziert. Ein Beispiel für einen Trugschluß, kombiniert mit Weitersequenzieren:
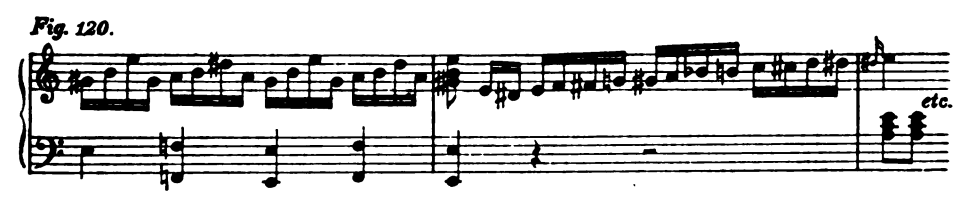
Fig. 118.
Haydn, Klaviersonate C dur, Peters Nr. 5, komponiert 1780, 1. Satz.



Auch diese Typen sind sehr häufig und in Werken Haydns bis zur Mitte der Neunzigerjahre anzutreffen. Das letzte Ingrediens der Durchführung, die Rückleitung zur Reprise, erscheint in der verschiedensten Ausgestaltung. In Fig. 117 von winzigen Dimensionen, in Fig. 118 durch die Sequenz (Tempo I.) ersetzt, kann sie mitunter eine ganz respektable Ausdehnung aufweisen, wenn sie auch vor Beethoven hinter dem ersten Teil der Durchführung stets weit zurücksteht. Ihr folgt unmittelbar der Einsatz der Reprise, sie wird daher oft als Vorbereitung des Hauptsatzes angelegt. Zu diesem Zwecke werden Motive des Hauptsatzes herangezogen; die Rückleitung stellt dann häufig ein wahres Hineinsequenzieren in den Hauptsatz dar:



Oft ist die Rückleitung wie die Vorbereitung eines Ritornelleintritts im Rondo angelegt: über dem Orgelpunkt auf der fünften Stufe der Grundtonart wird das Anfangsmotiv (meist Auftaktmotiv) des Hauptsatzes mehrmals wiederholt oder sequenziert (vgl. den ersten Satz der *G-moll*-Symphonie von Mozart). Im Klaviersatz bringt Mozart dafür meist gleichfalls rondomäßige Passagen (mit Vorliebe chromatische) über dem Orgelpunkt, der auch latent bleiben kann:



(Mozart, Klaviersonate *A-moll*, Köchel, Nr. 310, erster Satz, Ende der Rückleitung.)

Im direkten Gegensatz zu den eben behandelten Durchführungstypen, die von der „modifizierten Exposition" abstammen, steht ein anderer: die Durchführung ist nichts anderes als ein längerer Orgelpunkt auf der fünften Stufe der Grundtonart, motivisch der Exposition verwandt oder fremd. Den ebenfalls primitiven Typus veranschaulicht trefflich der erste Satz von Mozarts *G-dur*-Sonate, Köchel, Nr. 283; der Orgelpunkt ist in den ersten acht Takten latent, dann real, die Motive stammen nicht aus der Exposition. Zwischen den beiden Grundtypen vermitteln zahlreiche Übergangsformen, auf die nicht näher eingegangen sei. Im allgemeinen ist die Wiener klassische Durchführung der Tummelplatz für die nunmehr aus der Exposition verdrängten melodischen Mittel des altklassischen Stils, oft unter Heranziehung altklassischer Symphonik.

Über die Vorbereitung von Themaeinsätzen eine kurze Bemerkung. In der gelegentlich Fig. 120 geschilderten, aus dem Rondo stammenden Weise wird bei Haydn und Mozart der Eintritt des Hauptsatzes in der Reprise sowie oft der des Seitensatzes schon innerhalb der Exposition vorbereitet. Beethoven dehnt den Anwendungsbereich dieser Bildungen aus: er läßt den Hauptsatz der Exposition in der langsamen Einleitung des Satzes in dieser Art vorbereiten (vgl. Vierte Symphonie, *B-dur*, erster Satz). Die letzte Konsequenz ist in einem Rondo gezogen, dem Finale der ersten Symphonie: der Satz beginnt mit der vorbereitenden Überleitung zum Ritornelleintritt, die somit eine Art selbständiger Intrada geworden ist.

Das Rondo, die zweitwichtigste Form Wiener klassischer Allegrosätze, hat durch Chrzanowski[1]) eine erschöpfende Behandlung gefunden. Merkwürdigerweise ist aber dem Autor der höchstentwickelte Rondotypus Haydns entgangen, die denkbar innigste Verschmelzung mit dem Sonatensatz. Die Rondofinali der Londoner Symphonien zeigen diesen Typus bereits in voller Ausbildung; nehmen wir die *Es-dur*-Symphonie „mit dem Paukenwirbel" als spezielles Beispiel. Zugrunde liegt die Rondoform mit vier Ritornellen und drei Episoden; erste und dritte Episode sind aber melodisch identisch, was im Verein mit entsprechender Modulation zum Übergang in die Sonatenform führt:

1. Ritornell:	melodisches Material	*A*: *T*	: Hauptsatz
1. Episode:	„ „	*B*: *T*—*D*, *D*	: Überleitung, Seitensatz, Epilog
2. Ritornell:	„ „	*A*: *T*	: Durchführung
2. Episode:	„ „	verarbeitet	
3. Ritornell:	„ „	*A*: *T*	: Hauptsatz
3. Episode:	„ „	*B*: *T*	: Überleitung, Seitensatz, Epilog
4. Ritornell:	„ „	*A*: *T*	: Koda.

Exposition und Reprise sind vollkommen sonatenmäßig, die Durchführung aber verrät die Abstammung vom Rondo unzweideutig: sie beginnt mit dem Hauptsatz wie ältere Durchführungen vom Typus der „modifizierten Exposition", doch der Hauptsatz steht in der Grundtonart; vom Schlusse des Epilogs in der Dominante führt eine echte Rondoüberleitung zur Grundtonart zurück und bereitet den Eintritt des Hauptsatzes (= zweites Ritornell) motivisch vor. Der weitere Verlauf der Durchführung erfolgt ganz im Sinne der Sonate, am Schlusse steht wieder eine motivische Vorbereitung des Beginnes der Reprise (= drittes Ritornell). Das die Koda bildende vierte Ritornell fehlt in den erwähnten Haydnschen Finali, erscheint aber stets in derartigen Rondos von Beethoven (Zweite Symphonie, Violinkonzert usw.). Wie in den Sonatensätzen bestreitet Haydn auch hier die Seitensatzgruppe mit Vorliebe aus dem Hauptsatzmaterial; das Finale der herangezogenen *Es-dur*-Symphonie ist ja bekanntlich ganz aus den Phrasen und Motiven des Hauptsatzes aufgebaut. Die schon mehrmals betonte, auch von Chrzanowski vollauf gewürdigte formale Eigentümlichkeit der Ritornellmelodien, der Liedtypus, kann bei Haydn nicht zur Agnoszierung eines Rondo verwendet werden, da dieser Meister, wie festgestellt, den Liedtypus auch in Sonatenhauptsätzen sehr häufig anwendet. Gewiß hat dieser Umstand mit dazu beigetragen, daß zeitgenössische Kritiker wie Cramer („Musikalisches Magazin", Bd. I, S. 85) ein Überhandnehmen von „rondeaumäßigen" Sätzen konstatierten, natürlich unter lebhafter Mißbilligung.

Auch der erste Satz des Wiener klassischen Konzerts weist die Sonatenform auf. Der Wechsel von Tutti und Solo hat keinerlei Bedeutung für die Architektonik des Satzes, er ist ein rein phthongisches Mittel. Der erste große Tuttisatz bildet die Exposition mit allen ihren Teilen, zeigt aber in der Regel die Tonartenfolge einer Reprise: er verläßt die Grundtonart nicht. Abweichungen davon kommen in einzelnen Konzerten Haydns vor, deren Seitensatz in der Dominante steht (vgl. das bekannte Violoncellkonzert in *D-dur*), sind aber nach 1780 wohl kaum nachzuweisen.

[1]) „Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert."

Der Wiederholung der Exposition in der Sonate entspricht die erste große Soloperiode, die die eigentliche Exposition mit regelrechter Modulation darstellt: zur Dominante modulierende Überleitung, in der Dominante Seitensatz und Epilog. Die Schlußbekräftigung übernimmt meist das Tutti. Nun folgt eine wirkliche Durchführung, an Solo und Tutti verteilt. Alle behandelten Charakteristika finden sich, selbst die Kadenz in der nahe verwandten Molltonart (vgl. Mozarts Violinkonzert in *A-dur*). Die Reprise verläuft konform der Exposition, in erster Linie vom Soloinstrument vorgetragen. Die Koda fällt dem Tutti zu; auf dem Quartsextakkord der Schlußkadenz des Reprisenepilogs steht die Solokadenz. Mozarts Klavierkonzerte enthalten zum weitaus größten Teil einen Verstoß gegen die geschilderte Sonatenstruktur: nach der ersten Tuttiperiode setzt das Solo nicht gleich mit dem Hauptsatz ein, sondern es beginnt mit einer in der Tuttiexposition n i c h t enthaltenen Gruppe von kantablem Charakter und bringt erst dann den Hauptsatz. Es handelt sich damit um ein Relikt älterer Praxis, offenbar konserviert, um das unmittelbare Aufeinanderstoßen der im Charakter gleichartigen Satzteile Epilog und Hauptsatz zu verhindern. Erst im „Krönungskonzert" in *D-dur* entfällt dieser motivfremde Soloanfang.

Die Sonatenform der Opernouverture bedarf keiner ausführlichen Besprechung. Der unentwickeltste Teil der Ouverture ist stets die Durchführung. Erst in der Ouverture zu „Don Giovanni" bringt Mozart tatsächlich eine Durchführung; das Vorspiel zu „Figaros Hochzeit" entbehrt einer solchen vollständig, das zur „Entführung aus dem Serail" setzt an deren Stelle die erste Nummer der Oper, ein Andante in der Varianttonart *C-moll* (als Arie *C-dur*), und schafft so eine Verquickung von Sonatensatz und dreisätziger Sinfonia.

Nach dieser kurzen Orientierung über die wichtigsten Merkmale des Sonatensatzes sei versucht, altklassische Wurzeln der Form bloßzulegen. Das vollkommene Bild einer Sonatenexposition, vom Seitensatz abgesehen, bot uns der erste Teil von Bachs zweistimmiger Invention in *E-dur*. Der zweite Teil des nämlichen Stückes stellt nun Durchführung und Reprise in unverkennbarer Weise dar. Die Reprise ist vollständig und getreu, allerdings sind die Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktave vertauscht. Die Wahrung der Grundtonart wird mühelos erzielt: Bach läßt die Fortspinnung, die in der Exposition, auf der Tonika beginnend, zur Dominante modulierte, in der Reprise auf der Subdominante beginnen, so daß sie auf der Tonika endigt. Die Durchführung ist eine typische „modifizierte Exposition". Der Vordersatz (dem Sonatenhauptsatz entsprechend) tritt in der Dominanttonart auf, dann moduliert Material der Fortspinnung zur Dominantparallele *Gis-moll* und festigt die Tonart mit Hilfe der Quintschrittsequenz, worauf eine Art Epilog abkadenziert. Die Reprise wird allerdings nicht durch eine Rückleitung zur Grundtonart vorbereitet, sondern schließt sich abrupt unmittelbar an die *Gis-moll*-Kadenz der Durchführung an. Abgesehen davon, liegt der architektonische Typus des ersten Satzes der *D-dur*-Sonate Nr. 14 von Haydn tatsächlich vor, zumal beide Teile der Invention zu repetieren sind.

Um 1720 sind also die Grundzüge frühwiener klassischer Sonatenform schon anzutreffen; die eigentlichen Wurzeln der Form müssen natürlich noch weiter zurückliegen. Zahlreiche Eigentümlichkeiten verdankt die Invention dem S u i t e n s a t z: die Repetition der Teile, die Dominantrichtung der Modulation in der Exposition, die Ausgestaltung der Durchführung als modifizierte Exposition mit Kadenz in der Molltonart. Was dagegen dem Tanzsatz ganz fehlt, ist die v o l l s t ä n d i g e R e p r i s e. Eine t o n a l e R e p r i s e ist immer vorhanden, da das Stück trotz der Modulation in eine verwandte Tonart auf der Tonika schließen muß, die m e l o d i s c h e Reprise aber ist auf die Wiederkehr der Schlußtakte beschränkt und auch diese fehlt oft genug. An die „Durchführungskadenz" schließt sich im Tanzsatz eine Rückleitung zur Grundtonart, die sehr bald zur Schlußkadenz führt, also eine Art Verquickung von Rückleitung und Reprise der Fortspinnung. Freilich gibt es auch Fälle von Andeutung einer voll-

ständigen Reprise, so in der Gigue der dritten Orchesterpartie in *D-dur* von J. S. Bach (Ansatz zur Reprise wie in der Invention abrupt nach der Kadenz in *Fis-moll)*, aber äußerst selten. Die vollständige Reprise muß auf andere Formen zurückgehen und von solchen können *Da capo*-Arie, Rondo und Vivaldischer Konzertsatz in Betracht kommen. Der Einfluß der neapolitanischen Arie ist nicht etwa als der einer Vokalform rundweg abzuleugnen. Sie ist oft als Instrumentalform verwendet worden und speziell unter J. S. Bachs Formexperimenten spielen ihre Instrumentalübertragungen eine große Rolle (vgl. unter vielen anderen den ersten Satz des Violinkonzerts in *E-dur*, die Finalsätze der Brandenburgischen Konzerte Nr. 5 und 6, die Präludien der Englischen Suiten Nr. 2, 4, 5 und 6). Auch der der *Da capo*-Arie in vielfacher Hinsicht nahe stehende Vivaldische Konzertsatz ist in Betracht zu ziehen. Sein Aufbau ist bekanntlich rondoartig: ein melodisch geschlossenes Tuttiritornell erscheint nahezu unverändert in mehreren verwandten Tonarten (z. B. *T, D, P, S, T*); dazwischen stehen längere oder kürzere Soloperioden, die die Modulationen ausführen. Das Ritornell kann eintonal sein oder auch modulieren; manchmal folgen zwei Ritornelle in verschiedenen Tonarten ohne trennendes Solo unmittelbar aufeinander [1]. Der Hauptunterschied gegenüber dem Rondo liegt darin, daß das Ritornell die Grundtonart verläßt, was im Rondo vermieden wird. Arnold Schering weist in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts" auf mehrere Analogien zwischen Konzert und venetianischer Arie hin; die für uns wichtigste Parallele mit der neapolitanischen Arie besteht darin, daß in beiden Formtypen das letzte Auftreten der Hauptmelodie (letztes Ritornell des Konzerts, *Da capo*-Teil der Arie) oft unmittelbar nach einer Kadenz in einer ferner liegenden Tonart erfolgt (vgl. die ersten Sätze der Brandenburgischen Konzerte Nr. 2, 3, 4, die Arien *„Laudamus te"* und *„Quoniam tu solus sanctus"* der *H-moll*-Messe). Vollständigkeit und abrupte Angliederung der Reprise würden somit vereint für die Einwirkung von Konzertsatz oder Arie sprechen, die Form der Bachschen Invention könnte als ein Ausschnitt aus einem Konzertsatz angesehen werden:
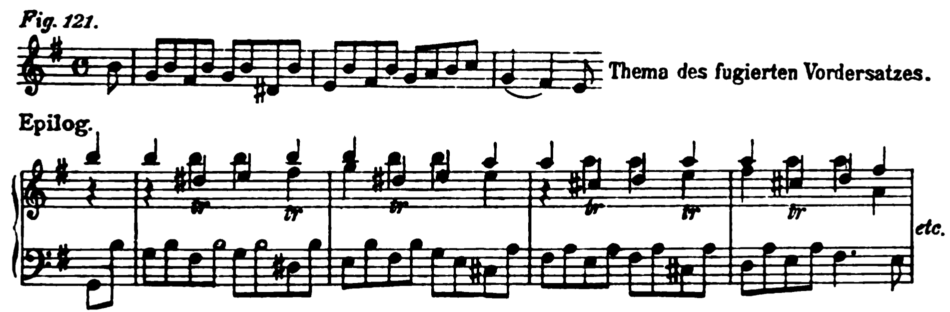
Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti
A	*B*	*A*	B_1	*A*	B_2	*A*	*B*	*A*
T	*T–D*	*D*	*D–DP*	*DP*	*DP–SP*	*T*	*T*	*T*
Haupts.	Fortsp.	Haupts.	Fortsp.	fällt aus		Haupts.	Fortsp.	fällt aus
Exposition		Durchführung				Reprise		

Diese Deutung stünde natürlich mit der oben gegebenen Ableitung der Modulationsrichtungen von den Tanzsätzen im Widerspruch; sie ist aber viel zu wenig fundiert, um mehr zu sein als ein bescheidenes Tasten nach neuen Erklärungsmöglichkeiten. Dagegen ist die Zurückführung der vollständigen Reprise auf Arie und Konzert wohl berechtigt. Übrigens beschreiten Arie und Konzert der Altklassiker gleichfalls den in der *E-dur*-Invention gewiesenen Weg, nähern sich also der Sonatenform (vgl. die Arie „Erbarme dich" aus der Matthäuspassion sowie den ersten Satz des Violinkonzerts in *A-moll* von Bach).
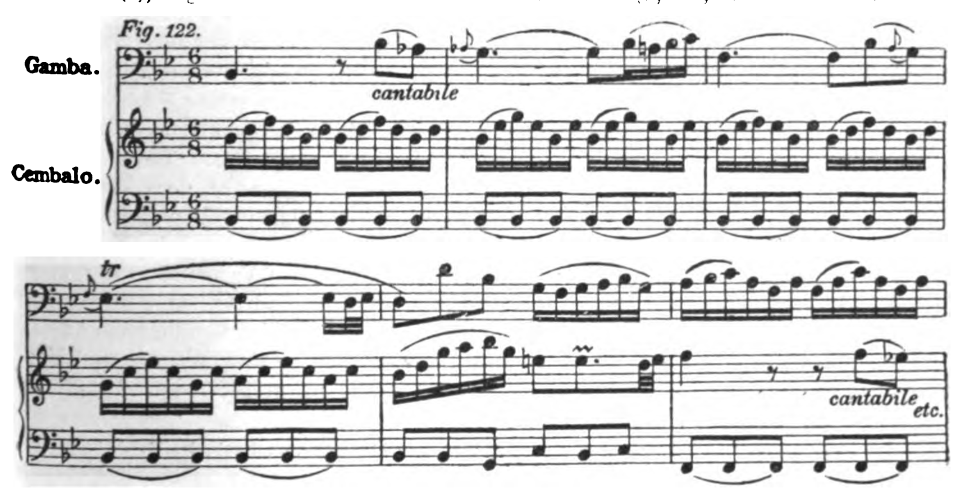
Noch erübrigt die Forschung nach den Wurzeln des Seitensatzes. Das Prinzip des melodischen Kontrastes innerhalb eines Satzes findet sich im Konzert, in der französischen Ouverture und in der *Da capo*-Arie. Bach beginnt in seinen Instrumentalübertragungen der Arienform den Mittelteil stets mit einem melodischen Kontrast, der dann in eine Durchführung des Materials des ersten Teiles übergeht. Hier erscheinen Bachs schönste Cantabile-Themen, noch dazu meist über Albertifiguren als Begleitung (vgl. z. B. Finale des fünften Brandenburgischen Konzerts, Sinfonia zur Kantate „Am Abende aber desselbigen Sabbats"). All dies beweist ein Experimentieren, ein Suchen nach

[1]) Ein treffliches Beispiel für Vivaldis Konzertform bietet der 1. Satz des heißumstrittenen Bach'schen Klavierkonzerts in *D-moll*.
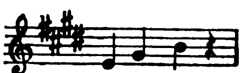
möglichst organischer Verbindung und Gegenüberstellung der Kontraste. Und tatsächlich wurde der geeignetste Weg dafür gefunden: wir haben schon bei Behandlung der Melodik wirklich kontrastierende Epiloge angetroffen. Die Beobachtung, daß die Kontrastmelodie des Epilogs der Allemande aus Bachs sechster französicher Suite in *E-dur* eigentlich nur ein neuer Kontrapunkt über dem im Basse liegenden Vordersatzthema ist, findet weitere Analoga. So steht es bei dem berühmten kontrastierenden Epilog im ersten Satze von Abacos Triosonate, *E-moll*, op. 3, Nr. 6 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, I. S. 107):



Der Gedanke liegt nahe, daß man anfänglich nur auf diese Weise wagte, die thematische Einheitlichkeit eines nach dem Fortspinnungstypus gebauten melodischen Gebildes zu durchbrechen. Die nächste Entwicklungsstufe wäre dann Einführung des Epilogkontrastes ohne diese kontrapunktische Verknüpfung mit dem Hauptsatz, was wir schon in der Gambensonate *G-moll* von Bach (Fig. 16) vorfanden; ein weiteres Beispiel enthält die oben zitierte Gigue aus Bachs dritter Orchesterpartie in *D-dur*, deren wunderschöner kontrastierender Epilog im doppelten Kontrapunkt der Oktave gearbeitet ist, wovon in der Reprise tatsächlich Gebrauch gemacht wird. Die Ausbildung des melodischen Dualismus im Sinne der Sonate beschränkt sich im altklassischen Stile auf den Epilogkontrast, wenn auch Konzerte oder konzertartig gebaute Stücke für kleinere Ensembles ab und zu durch Tonalität und architektonische Stellung wie Seitensätze wirkende Kontrastmelodien aufweisen. Sehr auffallend tritt dies im durchaus sonatenmäßigen ersten Satze des Bachschen Violinkonzerts in *A-moll* hervor (Takt 20 bis 25 des ersten Solos, in der Reprise Takt 37 bis 32 vor Schluß), ebenso im Finale der dritten Gambensonate in *G-moll*, wo nach der fugierten ersten Tuttigruppe (zwei durch ein Zwischenspiel getrennte dreistimmige Durchführungen), die in der Paralleltonart *B-dur* abschließt (!), folgende Kontrastmelodie erscheint (Ges. Ausg., IX., S. 213 und 214):



Der Motivbau dieser Melodie wurde schon gelegentlich der Definition des neuklassischen Cantabile unter den Beispielen für dessen altklassische Vorläufer angeführt; der „moderne" Eindruck wird durch die Setzweise verstärkt, an der nur der starre Orgelpunkt altklassisch anmutet. Nach der Gamba übernimmt das Cembalo die Melodie und die Albertifiguren gehen auf das Streichinstrument über, eine bekanntlich noch bei Beethoven und Schubert geübte Praxis; ein barocker Zug ist natürlich Bachs Verfahren, die Wiederholung der Melodie in der Dominante vorzunehmen, das Thema förmlich zu „beantworten". Da die weitere Fortführung des Satzes mit der Sonatenform nichts zu schaffen hat, wäre es ungerechtfertigt, hier von einem Seitensatz zu sprechen.

Wir haben gesehen, daß der primitive Durchführungstypus der „modifizierten Exposition" auf die altklassische Architektonik zurückgeht. Aber auch die motivische Durchführungstechnik der Wiener klassischen Blütezeit hat barocke Vorläufer. Arnold Schering sagt von Carl Phil. Em. Bachs Konzerten [1]): „In der Durchführung der Motive liegt überhaupt Bachs Stärke und es ist fraglich, ob die Durchführungskunst der Haydn, Mozart und Beethoven nicht Bachschen Konzerten kräftigere Impulse verdankt als der Symphonik der späteren Mannheimer." Und diese Durchführungskunst hat der Hamburger Bach seinem Vater abgelauscht; man vergleiche nur die Verarbeitung des Motivs  im Mittelteile des ersten Satzes von Bachs Violinkonzert in *E-dur* [2]). Überhaupt tragen die Mittelteile von Bachs *Da capo*-Sätzen (vokal und instrumental) meist Durchführungscharakter.

Überblicken wir kurz den Weg, der von Bachs *E-dur*-Invention zu Haydns junger *D-dur*-Sonate zurückzulegen ist. Die große Form bleibt die gleiche, doch ist sie zur Zeit Bachs auf vereinzelte Individuen beschränkt, während sie 50 Jahre später fast alle anderen Formen verdrängt hat. Ferner muß sich der melodische Dualismus entwickeln, die melodischen Hauptgruppen haben geschlossene Form anzunehmen, die Überleitungspartien haben sich von ihnen scharf zu sondern und die alte Quintschrittsequenz abzustreifen. Innerhalb der einzelnen Motive muß sich der Stufenreichtum der latenten Harmonie verringern und besonders die harmonische Ruhe des besten Taktteiles einstellen. In Verbindung damit hat die Symphonik auf die große harmonische Beweglichkeit zu verzichten und dem Baß die Rolle des Hauptbegleiters zugunsten der Mittelstimmen zu entziehen. Die Kadenz endlich hat durch Aufnahme von Schritt- und Akkordwiederholungen ihr Pathos abzulegen. Im Einklang mit all diesen Wandlungen gehen solche auf den Gebieten der Instrumentation und der Dynamik vor sich, mit denen wir uns an dieser Stelle nicht näher beschäftigen wollen. Nur die allbekannte Tatsache sei in Erinnerung gebracht, daß die Rolle des Basso continuo von den Bläsern und harmonisch behandelten Mittelstimmen übernommen wird. Unser Versuch einer vergleichenden Charakterisierung des alt- und neuklassischen Stils sei mit einer wichtigen Konstatierung abgeschlossen. Karl Mennicke schreibt auf S. 48 seines Buches „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker": „Wir pflichten Wagner bei: die gesamte moderne Instrumentalmusik fußt auf den idealisierten Tanztypen... Wagner betont ausdrücklich, daß jedes selbständige Instrumentalstück seine F o r m dem Tanze oder Marsche verdankt. Von den idealisierten Tanztypen übernahmen die modernen langsamen wie schnellen Instrumentalsätze die Proportionen des Aufbaus." Und auf S. 49 heißt es: „Die moderne Instrumentalmusik baute die formalen Verhältnisse der Tanztypen aus und vermied die für die Tänze charakteristischen lyrischen Cäsuren und figürlichen Schlüsse." Ist unter „Form" bloß das große dreiteilige Grundgerüst (*T—D, D—P, P—T*) mit seinen zwei Teilrepetitionen verstanden, so sind Wagner und Mennicke im Recht. Die melodische Reprise dagegen entstammt größeren Formen, ebenso

[1]) „Geschichte des Instrumentalkonzerts." S. 141.
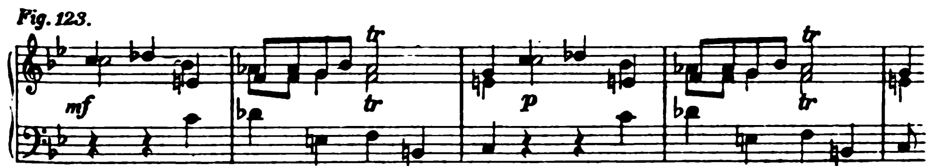
[2]) Auf diese Durchführung hat schon Spitta hingewiesen (J. S. Bach, Bd. I, S. 735).

die Grundanlage jedes der drei Teile. Und in den Rahmen der Exposition, der auf monodisierte Polyphonie und Basso ostinato-Technik zurückgeht, werden Melodien aufgenommen, die im Aufbau wieder Tanz- und Liedweisen nachgebildet sind. Der Anteil der Tanzstücke an der Bildung der Sonatenform ist also ein zweifacher: modulatorisches Grundgerüst und Aufbau der Hauptmelodien ist tanzartig. Alle anderen Formelemente verdanken ihren Ursprung Formen, die der Tanzmusik ferne stehen. Mit vollem Recht verweist also Guido Adler [1]) auf die große Wichtigkeit des Einflusses, den die Abkömmlinge der polyphonen Vokalformen auf die Ausgestaltung der Sonatenform genommen haben.

Beiträge zur Wertung einiger Meister der Übergangszeit.
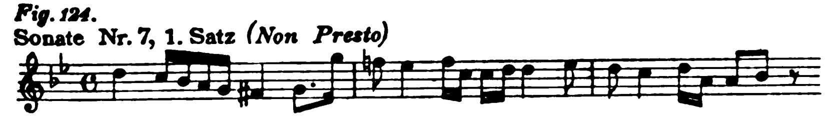
Es sei nunmehr versucht, die allmähliche Überbrückung der im vorigen Abschnitte dargelegten Stildivergenzen zu verfolgen. Einen bedeutenden Fortschritt über das Niveau des Bachschen Sonatentypus hinaus bedeuten die zwölf Triosonaten von G. B. Pergolesi, nach Radiciottis Biographie des Meisters (S. 24) um 1731 entstanden [2]). Pergolesis Fortschritte erstrecken sich auf zahlreiche Kategorien der musikalischen Mittel: auf das tonale Verhältnis der Sätze, die Formgebung, den Melodiebau und den Motivbau. Ist die Grundtonart eine Durtonart, so steht der mittlere der drei Sätze viermal in der Subdominante, dreimal in der Parallele und je einmal in der Dominante und der Grundtonart; es dominieren also die bei den Neuklassikern vorherrschenden Durtonarten. Stehen die Ecksätze in Moll (drei Fälle), so überwiegt im Mittelsatz gleichfalls die moderne Subdominantparallele die ältere Parallele (zwei Fälle gegen einen). Die Dreizahl der Sätze mit abweichender Tonalität des Mittelsatzes geht natürlich auf die neapolitanische Sinfonia zurück. Drei Allegrosätze (zwei erste, ein Finale) zeigen genau die Form der Bachschen Invention, zwei Stücke die nämliche Form, aber mit regelrechtem Seitensatz. Einer der beiden Sätze, das erste Allegro der von Riemann (*Collegium musicum*, Nr. 30) edierten *B-dur*-Sonate, deckt sich bereits vollkommen mit Haydns *D-dur*-Sonate; der Seitensatz steht in der Variante der Dominante und ist kontrapunktisch gearbeitet: eine auf Imitation angelegte Gruppe von zwei Takten wird wiederholt:

Fig. 123.



Der Seitensatz des anderen Stückes (Finale der vierten Sonate, *G-dur*) steht in der Dominanttonart. Den Hauptsatz des ersten Moderato der anderen von Riemann veröffentlichten Sonate in *G-dur* (*Collegium musicum*, Nr. 29) haben wir schon als Repräsentanten des Liedtypus kennen gelernt, unseres Wissens der erste Fall derartiger Behandlung des Hauptsatzes. Pergolesis Motivbildung beruht schon vielfach auf weiblichen Endungen mit oder ohne „Seufzern", interessanterweise auch in Melodien von barockem Aufbau:

Fig. 124.
Sonate Nr. 7, 1. Satz (*Non Presto*)



In diesem Zusammenhange sei bemerkt, daß dergleichen Motivschlüsse schon bei den altklassischen Meistern auftreten (vgl. z. B. Bachs Arie „Blute nur, du liebes Herz"

[1]) Einleitung zu „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", IX/2, S. VIII bis IX.
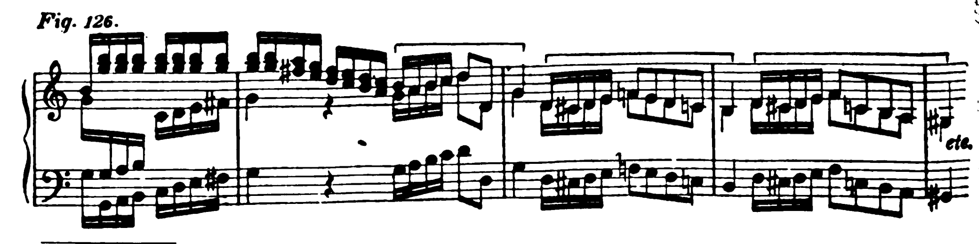
[2]) Neuausgabe von Alessandro Longo (Riccordi) im Arrangement für Violine und Klavier, 2 Sonaten (*G-dur, B-dur*) in Riemanns „*Collegium musicum*".

aus der Matthäuspassion). Kamienski[1]) hat die frühneapolitanische Provenienz dieser Manier einwandfrei nachgewiesen, typisch aber wird sie freilich erst im zweiten Drittel des Jahrhunderts. Erwähnenswert sind ferner Allegrosätze in der Form freier Fugati (sieben Fälle), die gleichfalls unter späteren Wiener Werken Analoga finden. Pergolesis Sonaten gehören zu den „italienischen Divertimenti" im Sinne Sandbergers[2]); sie vereinigen formale Errungenschaften von Sinfonia und hochentwickelten, im Sonatensinne modifizierten Tanzsätzen. Pergolesi war nicht der einzige Meister dieser Richtung; zweifellos handelt es sich um eine ganze Schule, der auch Francesco Conti († 1732) angehört, dessen ganz gleichartige Verdienste um die Förderung der Sonatenform Hugo Botstieber in seiner „Geschichte der Ouverture" hervorhebt. Auf dieser Basis steht die gesamte Orchester- und Kammermusik fortschrittlicher Tendenz in Italien, in Wien, Mannheim, Berlin, Paris, London und zum guten Teil auch die Vokalmusik. Die Werke all dieser Schulen führen teils auf Haydn (Wien), teils auf Mozart hin (Italien, London), teils stellen sie im Sinne der modernen Paläontologie „Kollektivtypen" dar (Mannheim), Stammformen, die die Merkmale der später differenzierten Richtungen in sich vereinigen. Die Wiener Komponisten bereiten, wie gesagt, Haydns Schaffen vor. Es sei gestattet, mit Rücksicht auf die Untersuchungen im Bd. XIX/2 der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" von einer eingehenden Darstellung abzusehen. Matthias Georg Monn steht in der Ausbildung der Form Haydn schon sehr nahe; seine Symphonik ist dagegen oft noch barock, seine Kadenzbildung ist es immer, seine Melodik weist ein Gemisch alter und neuer Züge auf. Neben direkten Vorläufern Haydnscher Themen (vgl. Bau und Baß des oft zitierten Hauptsatzes der *D-dur*-Sonate):

Fig. 125.
Klavierkonzert D dur, 1746, 1. Satz (D. T. Ö. XIX/2, S. 92.)
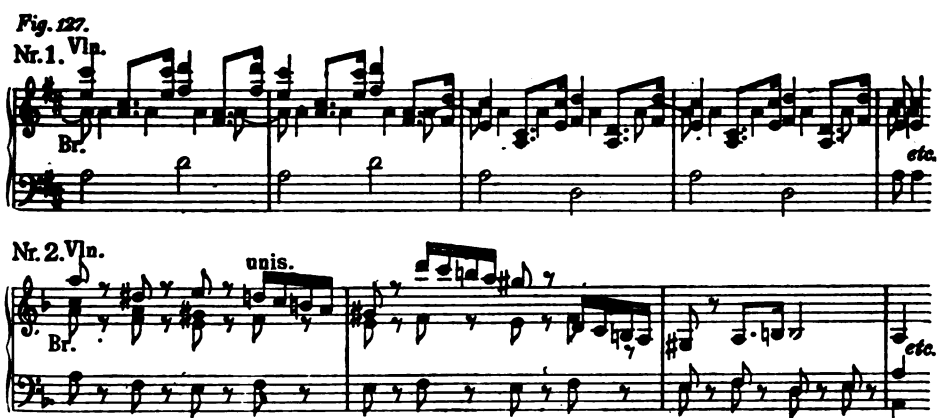
stehen Melodien barocker Faktur mit kurzem Vordersatz und langer sequenzierender Fortspinnung (vgl. das Andante der Partita in *A-dur*, „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", XV/2, S. 64). Monns fugierte Sätze weisen in Form und Themenbildung oft direkt auf Haydns Fugen hin. Auch Monns Zeitgenosse G. Chr. Wagenseil wurde schon in der Einleitung zum 39. Bande der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" behandelt. Seine Formgebung erweist sich als Fortsetzung der Monnschen Praxis; er bringt oft schon Seitensätze in Dur und erhebt die vollständige Reprise zum Prinzip, die bei Monn durchaus nicht immer vorliegt, seine Durchführung geht oft über die „modifizierte Exposition" hinaus. Anknüpfung des Durchführungsbeginnes an den Schluß der Exposition findet sich im ersten Satze einer *C-dur*-Symphonie vom Jahre 1750:

Fig. 126.



[1]) „Mannheim und Italien", Sammelbd. X. der I. M. G., S. 308.
[2]) „Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts", S. 9.

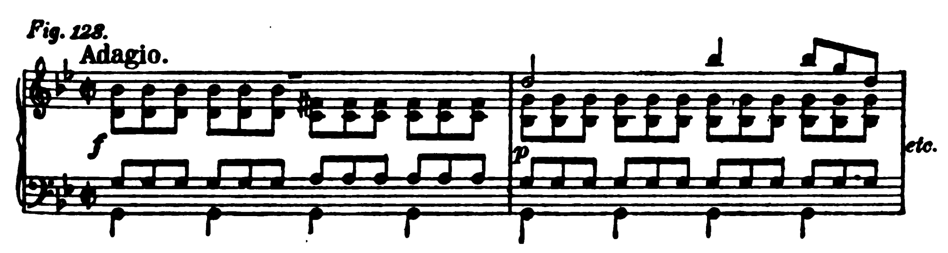
Durchführungskadenzen mit oder ohne Rückleitung zur Reprise sind regulär. Die abrupte Angliederung der letzteren ist sehr beliebt. Auch die Melodik bedeutet eine Fortführung der Monnschen Typen. Liedtypus in den geschlossenen Melodiegruppen ist häufig, auch schon in der charakteristischen Wiener klassischen Ausgestaltung, die Vorder- und Nachsatz mit einem metrisch überschüssigen Taktmotiv vom Rhythmus ♩♩♩𝄽| beginnen läßt (vgl. den ersten Satz der *D-dur*-Symphonie von 1746, „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", XV/2, S. 16). Aufbau von Vorder- und Nachsatz über Ciaconabässen erscheint ebenfalls. Der Mollseitensatz der eben erwähnten *D-dur*-Symphonie zeigt Haydnsche Kombination von harmonischem und symphonischem Kontrast: mehrstimmiger Durschluß der Überleitung, Forte-Unisoneintritt des Seitensatzes in Moll, mehrstimmige Fortführung im Piano ohne Baß. Die Kadenz ist oft zu regelrechten Schlußbekräftigungen erweitert:



Nr. 1: Wiederholter Halbschluß auf der fünften Stufe (Symphonie *D-dur*, erster Satz, nach Horwitz[1]) um 1745).

Nr. 2: Wiederholter phrygischer Schluß (Symphonie *F-dur* zur Oper „Andromeda", 1750, erster Satz).

Die Symphonik zeigt oft die Mittelstimmen als Träger der Bewegung; zu den fortschrittlichsten Leistungen gehört der Beginn des Adagio aus einer G-dur-Symphonie (nach Horwitz um 1750):



Ganz im Stile Wagenseils, nur mit weniger Talent, arbeiteten Matthäus Schlöger (vgl. „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", XV/2) und der Hoforganist Wenzel Raimund Birck (21 handschriftliche Symphonien im Besitze der k. k. Hofbibliothek Wien).

Die konservativeren Wiener Komponisten wie Monn berühren sich vielfach mit den norddeutschen Meistern, wie schon Schering konstatiert hat[2]). Auch

[1]) „G. Chr. Wagenseil als Symphoniker", Dissertation, Ms.

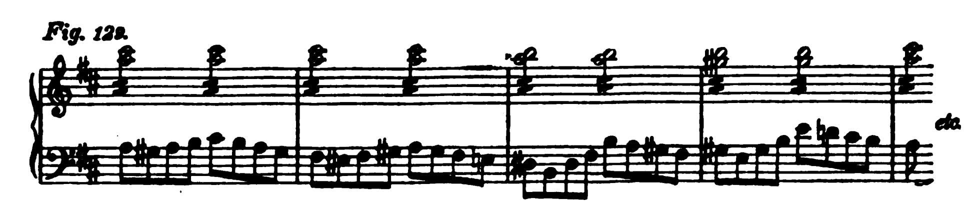
[2]) Rezension des österreichischen Denkmälerbandes XV/2 im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch", XXII., S. 137 ff.

C. Phil. Em. Bach zeigt außerhalb der Klaviermusik ganz dieselbe Physiognomie. Seiner Bedeutung für die Entwicklung der Wiener klassischen Melodik ist Heinrich Jalowetz in der schon mehrfach angezogenen ausgezeichneten Studie „Die Jugendwerke Beethovens etc." vollauf gerecht geworden.

Unter den in Mannheim wirkenden Österreichern steht F. X. Richter den älteren Wiener Meistern am nächsten, formell durch Anwendung der vollständigen Reprise, melodisch durch Festhalten barocker Sequenzen; doch hat sein jüngerer Landsmann Johann Stamitz großen Einfluß auf ihn geübt. Die im dritten Jahrgang, erster Teil, der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" unter Stamitz' Namen abgedruckte *B-dur*-Symphonie (S. 79) gehört wohl Richter zu, mit dessen *A-dur*-Symphonie (ibidem S. 118) sie die größte Verwandtschaft aufweist. Die ersten Sätze der beiden Werke bewegen sich in auffallend langen Notenwerten, nach Schluß des Hauptsatzes respektive der Überleitung steht eine Generalpause mit Fermate, die Durchführungen kadenzieren in Moll ab und leiten zur vollständigen Reprise zurück. Das Tempo di Minuetto-Finale der *B-dur*-Symphonie hat wieder in dem der *F-dur*-Symphonie desselben Bandes (S. 114) ein Gegenstück. Auch die Melodik des langsamen Satzes hat nichts an Stamitz Gemahnendes.
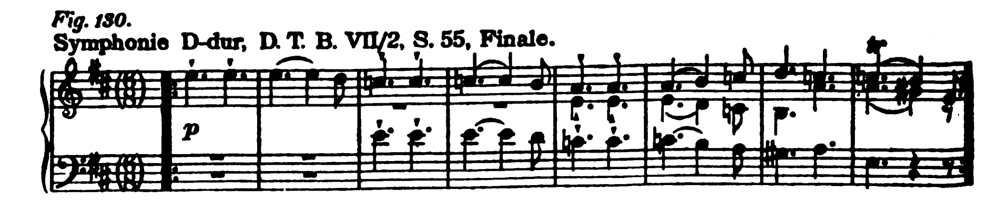
Bei Johann Stamitz tritt neben den deutlichen Spuren der Wiener Schule ein ganz anderes Element in den Vordergrund: die weiche, in weiblichen Motivschlüssen schwelgende Melodik der Mozart-Richtung, die einen großen Teil der nun stets nach dem Liedtypus gebauten Seitensätze sowie die langsamen Mittelsätze beherrscht. Bedeutet die Obligatheit des kantablen Seitensatzes einen großen Fortschritt in der Entwicklung der Sonatenform, so stellt der vollkommene Verzicht auf die vollständige Reprise einen entschiedenen Rückschlag dar. Letztere Eigentümlichkeit weist zweifellos auf einen lebendigen Zusammenhang mit der italienischen Sinfonia der Vierziger- und Fünfzigerjahre hin. Die Wiener Symphonie geht zwar auch auf die neapolitanische Ouverture zurück, bildet aber um 1750 die Form vollständig aus und hält seitdem daran fest. Den lebendigen Kontakt der Stamitzschen Musik mit der neapolitanischen bezeugen auch die erwähnten melodischen Charakteristika, wie nach den oben zitierten Untersuchungen Kamienskis sichergestellt ist. Und zwar deuten manche Züge speziell auf die Opera buffa der Mitte des Jahrhunderts hin, so Epiloge wie der folgende (Symphonie *D-dur*, „Denkmäler der Tonkunst in Bayern", III/1, S. 14, erster Satz):

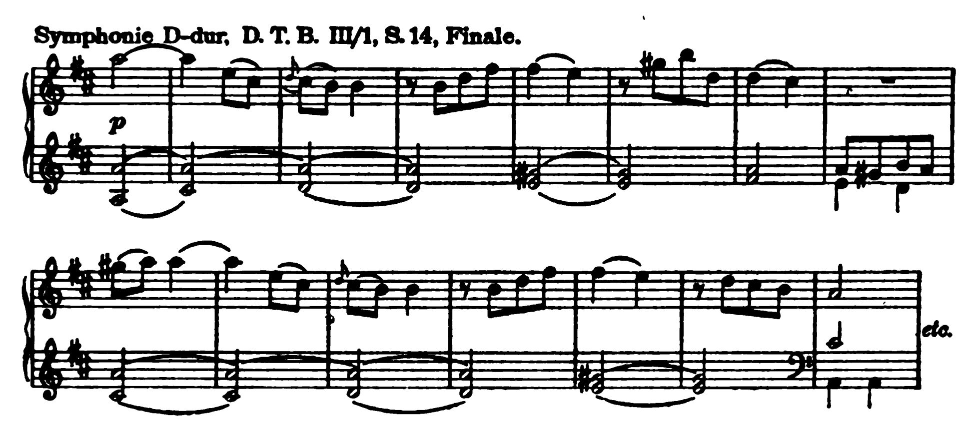
Fig. 129.



Dieser Epilog erscheint fast wörtlich im ersten Satze von Mozarts Klaviersonate in *A-moll* (Köchel, Nr. 310). Die Stamitzsche Melodik ist tatsächlich ein Kollektivtypus; Haydns und Mozarts Seitensatztypen treten nebeneinander auf:

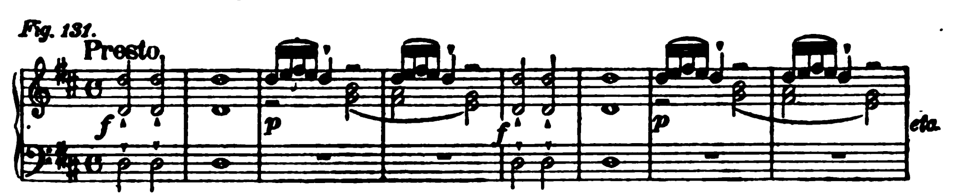
Fig. 130.
Symphonie D-dur, D. T. B. VII/2, S. 55, Finale.
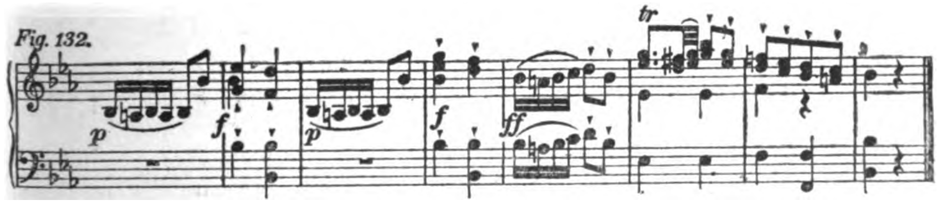




Symphonie D-dur, D. T. B. III/1, S. 14, Finale.

Kanonische Seitensätze kommen auch in Dur vor (vgl. Symphonie *G-dur*, III/1, S. 36, Finale). Der Mozartsche Typus, der viele Vertreter aufweist, ist oft in folgender Art instrumentiert: Oboen und Hörner bringen Melodie und Mittelstimmen, den Baß führen die Streicher im Unison respektive in Oktaven (4-, 8- und 16füßig). Ebenso ist oft der Trio des Menuetts behandelt. Die Hauptsätze zeigen sehr selten den Liedtypus; sie sind häufig „Crescendo-Walzen" über dem getrommelten Tonika-Orgelpunkt. Auch als Epiloge erscheinen solche „Walzen". Dem Hauptsatz-Orgelpunkt geht dann oft ein „Vorhang" voran, eine aus den alten Motiven vom Rhythmus ♩ ♩ ♩ 𝄽 | gebildete, als Intrada wirkende Gruppe. Der „Vorhang" des ersten Satzes der *D-dur*-Symphonie (III/1, S. 14) mutet in seinen Kontrasten wie eine Vorahnung des Hauptsatzes der Jupitersymphonie an:



Direkte Anklänge an Haydns Melodik enthält der folgende Epilog (Finale der *Es-dur*-Symphonie, VII/2, S. 29):



Die Durchführung ist nie eine „modifizierte Exposition", wenn auch ihren Beginn oft der Hauptsatz bildet und Mollkadenzen vorkommen; ganz in Haydns Sinn erfolgt einerseits kontrapunktisches Kombinieren der Teilmotive, andererseits deren Zusammenstellung zu Melodien, abweichend von denen der Exposition (vgl. besonders Finale der *D-dur*-Symphonie in III/1, S. 70, erster Satz der *G-dur*-Symphonie, ibidem S. 36). Die Reprise ist, wie schon betont, nie vollständig; sie beginnt stets am Anfange oder in der Mitte der Überleitung. Die einmal bei Mozart beobachtete Erscheinung, daß der in der Reprise fehlende Hauptsatz als Koda auftritt, läßt sich auch im ersten Satze der *Es-dur*-Symphonie von Stamitz (VII/2, S. 1) konstatieren. Wie bei Haydn und

Mozart kann ferner der Hauptsatz eines in Moll stehenden Stückes tuttiartig hingestellt sein, dadurch, daß die Überleitung gleich in der Seitentonart einsetzt (vgl. Adagio der *Es-dur*-Symphonie, VII/2, S. 39). Das Einführen starker symphonischer Kontraste teilt Stamitz mit Wagenseil und C. Ph. Em. Bach, so daß eine Entscheidung darüber, wer Haydn diesbezüglich beeinflußt hat, schwer fällt. Von zahlreichen direkten Anklängen abgesehen, liegen also mancherlei prinzipielle stilistische Analogien zwischen Stamitz und den großen Wiener Meistern vor. Haydn hat Werke der Mannheimer Schule gekannt; das zeigt seine erste Symphonie unwiderleglich. Mozart lernte bei seinem Mannheimer Aufenthalt sicher vieles davon kennen, hatte aber diesen Geist schon viel früher durch Johann Christian Bach in sich aufgenommen, der Stamitz stilistisch ungemein nahe steht.

Die eindeutige Konstatierung wechselseitiger Beeinflussungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts stößt auf große Schwierigkeiten, da Komponisten, die miteinander noch nicht in Fühlung getreten sein konnten, gleichzeitig gleichartige Tendenzen entwickelten. Sie arbeiteten eben von einer gemeinsamen Basis aus unter ziemlich gleichartigen Verhältnissen weiter. Unter solchen Umständen ist die durch lokale Nähe gegebene Möglichkeit direkter persönlicher Berührung der einzige Wahrscheinlichkeitsbeweis für eine stilistische Abhängigkeit zweier Meister voneinander.

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

herausgegeben mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterric

unter Leitung von

GUIDO ADLER

Mitgliedsbeitrag für ein Jahr K 20.— = Mk. 17.—. Satzungen durch Artaria & C
Wien, I., Kohlmarkt 9, und durch Breitkopf & Haertel in Leipzig. — Einzelbänd
zu entsprechend erhöhten Preisen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

1. Jahrgang 1894.

1. Band: FUX, JOH. JOSEF, Messen. Bearbeitet v. J. E. Habert.
2. Band: MUFFAT, GEORG, Florilegium I. Bearb. v. H. Rietsch.

2. Jahrgang 1895.

3. Band: FUX, JOH. JOS., Motetten I. Bearb. v. J. E. Habert.
4. Band: MUFFAT, GEORG, Florilegium II. Bearb. v. H. Rietsch.

3. Jahrgang 1896.

5. Band: STADLMAYER, JOHANN, Hymnen. Bearb. v. J. E. Habert.
6. Band: CESTI, M. A., „Il Pomo d'oro" I. Bearb. v. G. Adler.

4. Jahrgang 1897.

7. Band: MUFFAT, GOTTLIEB, Componimenti por il cembalo. Bearb. v. G. Adler.
8. Band: FROBERGER, J. J., Orgel- und Klavierwerke I. Bearb. v. G. Adler.
9. Band: CESTI, M. A., „Il Pomo d'oro" II. Bearb. v. G. Adler.

5. Jahrgang 1898.

10. Band: ISAAK, H., Choralis Constantinus I. Bearb. v. E. Bezecny und W. Rabl.
11. Band: BIBER, H., Violinsonaten 1681. Bearb. v. G. Adler.

6. Jahrgang 1899.

12. Band: GALLUS (Handl), J., Opus musicum I. Bearb. v. E. Bezecny und J. Mantuani.
13. Band: FROBERGER, J. J., Klavierwerke II. Bearbeitet v. G. Adler.

7. Jahrgang 1900.

14./15. Band: Trienter Codices I. Bearb. v. G. Adler und O. Koller.

8. Jahrgang 1901.

16. Band: HAMMERSCHMIDT, A., Dialogi I. Bearb. v. W. A. Schmidt.
17. Band: PACHELBEL, JOHANN, Werke für Orgel oder Klavier. Bearb. v. H. Botstiber und M. Seiffert.

9. Jahrgang 1902.

18. Band: OSWALD v. WOLKENSTEIN. Lieder. Bearbeitet v. O. Koller und A. Schatz.
19. Band: FUX, J. J., Instrumentalwerke I. Bearb. v. G. Adler.

10. Jahrgang 1903.

20. Band: BENEVOLI, ORAZIO, Festmesse und Hymnus. Bearb. v. G. Adler.
21. Band: FROBERGER, J. J., Orgel- und Klavierwerke III. Bearb. v. G. Adler.

11. Jahrgang 1904.

22. Band: Trienter Codices II. Bearb. v. G. Adler und O. Koller.
23. Band: MUFFAT, GEORG, Concerti grossi I. Bearb. v. E. Luntz.

12. Jahrgang 1905.

24. Band.: HANDL (GALLUS), J., Opus musicum I Bearb. v. E. Bezecny und J. Mantuani.
25. Band: BIBER, H., Violinsonaten II. Bearb. E. Luntz.

13. Jahrgang 1906.

26. Band: CALDARA, A., Messen und Motetten. Bea v. E. Mandyczewcki.
27. Band: Wiener Klavier- und Orgelwerke aus d zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bea v. H. Botstiber.

14. Jahrgang 1907.

28. Band: ISAAK, H., Lieder und Instrumentalsät Bearb. v. J. Wolf.
29. Band: HAYDN, MICHAEL, Instrumentalwerke. B arbeitet v. L. H. Perger.

15. Jahrgang 1908.

30. Band: HANDL (GALLUS), J., Opus musicum II Bearb. v. E. Bezecny und J. Mantuani.
31. Band: Wiener Instrumentalmusik vor u. um 1750. Bearb. v. K. Horwitz und K. Riedel.

16. Jahrgang 1909.

32. Band: ISAAK H., Choralis Constantinus II. Bea v. A. v. Webern.
33. Band: ALBRECHTSBERGER, J. G., Instrumenta werke. Bearb. v. O. Kapp.

17. Jahrgang 1910.

34./35. Band: FUX, J. J., „Costanza e fortezza". Bea v. E. Wellesz.

18. Jahrgang 1911.

36. Band: UMLAUF, J., Die Bergknappen. Bearb. R. Haas.
37. Band: Österreichische Lautenmusik im 16. Ja hundert. Bearb. v. A. Koczirz.

19. Jahrgang 1912.

38. Band: Trienter Codices III. Bearb. von G. Adl O. Koller, M. Loew, F. Schegar.
39. Band: Wiener Instrumentalmusik vor und um 17 II. Bearb. v. W. Fischer.

20. Jahrgang 1913.

40. Band: HANDL (GALLUS), J., Opus musicum I Bearb. v. E. Bezecny und J. Mantuani.
41. Band: Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zwe und Alexander. Bearb. v. H. Rietsch.

21. Jahrgang 1914.

42.—44. Band: GASSMANN, FL. L., „La Contessina" (D junge Gräfin). Bearb. v. R. Haas.

22. Jahrgang 1915.

45. Band: HAYDN, MICHAEL. Drei Messen. Bearb v. A. M. Klafsky.

SERIE II.

Ausgewählte Werke von Chr. W. Gluck.

I. Band (in der Gesamtfolge der „Denkmäler" Band 44a): **Orfeo ed Euridice.** Partitur nach dem Original von 17 mit neuer deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso Continuo. Bearb. v. H. Abert.

Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Erstes Beiheft zum 20. Jahrgang 1913: EGON WELLESZ: Cavalli und der Stil der venezianischen Oper v. 1640—16 MAX NEUHAUS: Antonio Draghi. ERNST KURTH: Die Jugendopern Glucks bis Orfeo. ADOLF KOCZIRZ: Exzerp aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs.

Zweites Beiheft zum 21. Jahrgang 1914: RUDOLF VON FICKER: Beiträge zur Chromatik des 14.—16. Jahrhundert GUSTAV DONATH und ROBERT HAAS: Fl. L. Gassmann als Opernkomponist; LOTHAR RIEDINGER: Ditte dorf als Opernkomponist.

Register zu den ersten 20 Jahrgängen.

(Auch separat zu beziehen.)

Vorher erschienen: Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I.; zwei Bänd herausgegeben von Guido Adler.

Druckerei- und Verlags-Aktiengesellschaft vorm. R. v. Waldheim, Jos. Eberle & Co., Wien.


Stanford University Libraries
3 6105 006 617 984


Digitized by Google

